George Călinescu

impresii asupra literaturii spaniole

EDITURA PENTRU LITERATURĂ UNIVERSALĂ

George Călinescu

Impresii asupra literaturii spaniole

București ■ 1965

Editura pentru Literatură Universală

Nu ofer aci un studiu asupra literaturii spaniole, ci o operă literară de speţa eseului, deşi cititorul român de azi va scoate cred din această carte cea mai largă cunoaştere a literaturii spaniole din cîte a putut avea în limba română[1]. Şi nici denominaţia de „impresii" nu trebuie să sugereze vreo viziune arbitrară asupra unor texte picate în mînă la întîmplare. Fireşte, n-am intrat în amănunte, cum ar face istoricul literar sau cel care ar dori să ridice un tablou exhaustiv al unei probleme. Am stat pe monumentele principale şi pe piesele antologice, la îndemîna oricui. Cine ar examina atent pe Dante, Petrarca, Boccaccio, Poliziano, Lorenzo de'Medici, Machiavelli, Bojardo, Ariosto, Pulci, Torquato Tasso, Tassoni, Metastasio, Parini, Foscolo, Monti, Alfieri, Leopardi, Al. Manzoni, Carducci, Pascoli, D'Annunzio şi alţi cîţiva autori de penumbre ar fi îndreptăţit să dea judecăţi asupra spiritului literaturii italiene. Şi la fel n-am putea refuza unui străin putinţa de a judeca de sus literatura română, cunoscînd cronicarii, pe Cîrlova, Eliade, Gr. Alecsandrescu, Bolintineanu, C. Negruzzi, V. Alecsandri, I. Ghica, Odobescu, N. Filimon, Hasdeu, Maiorescu, Eminescu, Creangă, Caragiale, Macedonski şi ceilalţi scriitori mai de seamă, fără a fi citit însă *Franţuzitele* lui Facà, avînd totuşi orientări generale din istorii literare fundamentale. *Impresiile* mele sînt de altfel în bună măsură nişte truisme ale romanisticii, nişte adevăruri care sar în ochi. Un Pfandl care a studiat, pe baza unui material impunător, o epocă restrînsă a culturii spaniole nu trece la concluzii deosebite. Avantajul cui se fereşte de a rămîne în limitele înguste ale studiului, cînd are mijloacele trebuitoare, este de a se ridica pe o înălţime şi a vedea

---

[1] Repezi, discontinue ochiri asupra literaturii spaniole sînt în N. Iorga, *Istoria literaturilor romanice în dezvoltarea şi legăturile lor*, I–III, Bucureşti, P. Suru, 1920.

lucrurile într-o perspectivă mai largă, în care locurile comune capătă o coloare invizibilă de jos. Desigur că avantajele altitudinii pot fi diminuate la un observator îndepărtat care vizionează materialul pentru el inedit şi izolat, pentru întîia oară. Nu-i cazul meu. Cunoscător specializat al literaturii italiene şi aş îndrăzni să spun destul de atent şi al altora, a trebuit prin natura lucrurilor să privesc şi spre Iberia şi masiva *Biblioteca de autores españoles* a lui Rivadeneyra, îngrămădită într-un raft de galerie a unei biblioteci romane, a cunoscut acum peste douăzeci de ani desele mele îmbrăţişări. Apoi alte preocupări mi-au interzis frecvenţele, dar am rămas cu cîteva prietenii, cu Cervantes, cu Calderón, cu Sfînta Tereza, cu Quevedo ale cărui versuri îmi răsunau adesea în ureche melancolice ori hilare:

Buscas en Roma a Roma! oh peregrino!
y en Roma misma a Roma no la hallas

*

Érase un hombre a una nariz pegado
érase una nariz superlativa.

Revenind acum cîţiva ani la clasicii spanioli, mă găseam dar pe un teritoriu configurativ cunoscut. Erorile de situare şi entuziasmele incomode ale profanului sînt excluse la cine a parcurs mulţumitor geografia romanisticii. Citind, cu creionul în mînă, pe Juan de Valdés, pe Garcilaso de la Vega şi pe atîţia alţii, am notat imediat şi mecanic corespondenţele ieşite din comparaţia îndeosebi cu literatura italiană, fără a mai consulta atunci, spre a mă amuza, notele ori studiile în jurul textului. Apoi, ceea ce era firesc, constatam că descoperirile mele erau bunuri curente. Nu totdeauna totuşi. Căci se poate ca un comentator spaniol, ca şi unul român, să n-aibă destul orizont, şi atunci unul din afară, aşezat mai sus, chiar fără multă erudiţie la infinitul mic, să observe cu uşurinţă relaţii pentru care, unui simplu istoric literar parţial, îi trebuiesc mari sforţări şi anchete. Într-un cuvînt *Impresiile* acestea, păstrîndu-se în sfera eseisticii, stau pe pămînt tare, încercat de picioarele multora. Asta dă eseistului mai multă libertate de a se mişca şi o siguranţă în generalizări, pe care n-o are simplul amator.

Planul cu înfăţişare ideologică şi socială a cărţii n-a ieşit de loc din intenţia de a bate drumuri străine de artă. Literatura însă e o lume proprie cu geografia, zoologia, botanica, socio-

logia, bucătăria ei chiar, și vorbind despre forme, nu negi orice conținut, bineînțeles fictiv. Intenția mea intimă este de a da cititorului romîn sugestii asupra frumuseților literaturii spaniole și de aceea, găsind tot soiul de pretexte, am scos textele cele mai antologice și le-am tradus, în așa fel încît cititorul silabisește cu mine fraze memorabile din aproape toți marii autori spanioli. Mi se pare acest lucru mai util deocamdată decît traducerea integrală a unui scriitor, fiindcă în felul acesta îți poți face o idee totală asupra valorilor unei literaturi[1]. Pe de altă parte, planul *Impresiilor* țintește să pregătească pe romîn spre a cunoaște direct Spania, el este tabla de materii a unei călăuze spirituale. Cine vine brusc într-o țară de cultură veche, fără pregătire, învață puțin lucru. Ce poate vedea altceva decît îngrămădiri de tablouri scorojite și statui scrijelate, cine nu are cunoștințe de artă? Mai bine cunoști Florența din cărți decît din rătăciri dezorientate pe ulițele ei negre. Nu exagerez determinismul lui Taine, explicația climatică a unei literaturi, deși n-o repudiez ca instrument parțial de lucru, de altfel verificat. Nici n-am ajuns încă la o convingere precisă asupra măsurii cu care specificul rasial, geografic și istoric intră în substratul unei arte. Însă din simplă dorință de petrecere intelectuală mi-am propus totdeauna să fac drumul întors, acela de a cunoaște geografia unei țări, pe dinăuntru, prin cultura ei. Poate că realitatea infirmă uneori datele literaturii, dar acestea din urmă rămîn totuși niște documente pozitive ale aspirațiilor respectivului popor. Peisajul eminescian și sadovenian este mai semnificativ pentru străinul inteligent decît cel privit din goana trenului și, oricum, priveliștea reală subsumată celei literare capătă alte adîncimi.

Rostul acestor *Impresii* mai este și altul. Am încercat a da un tablou al literaturii romîne. Alții fac caz mare de „știință" în aceste întreprinderi, luînd termenul în accepție foarte îngustă, cînd istoricului îi trebuie o cunoaștere și o educație literară din cele mai largi. Discuția științifică, materială sau estetică, e aproape imposibilă la noi, fiindcă adversarii nu sînt în posesia unei perițiî elementare. Pentru ei este „subiectivă" o estimațiune clară și evidentă, făcută de la nivelul unei experiențe

[1] Textele sînt scoase din edițiile citate în note. Cînd nu se dau indicații înseamnă că ediția a mai fost citată o dată sau că textul e scos dintr-o antologie citată și în cazul acesta existent în orice bună antologie, extrasele noastre fiind dintre cele mai cunoscute în literatura spaniolă.

mai vaste, ce le scapă. A judeca o literatură numai din cuprinsul ei și, încă și mai rău, numai într-o porțiune, e o aberație. Nu poți sta de vorbă despre Conachi cu cine nu știe recita din Petrarca. Istoricul literar nu e numai un erudit care urmează a se ține în curent cu materialele disciplinei lui, ci un artist interpretator. Organul lui receptiv trebuie mereu exercitat. Așa precum violonistul cel mai virtuoz face îndelungi studii de artist, menținîndu-și flexibilitatea digitală, istoricul literar trebuie să respire alt aer ca să-și perfecționeze sensibilitatea. Chiar criticul literaturilor vechi și constituite are nevoie de a deschide ferestrele spre a descoperi o lume nouă. Pentru literatura franceză, cartea Doamnei de Staël *De l'Allemagne* a avut meritul de a sparge un cerc vițios.

Odihnindu-mi deci spiritul și exercitîndu-mi totdeodată degetele și urechea pe un alt instrument, nu pot să nu remarc cu părere de rău lipsa scandaloasă în bibliotecile romîne a cărților spaniole fundamentale. Urmașa lui Traian, de limbă neoromanică, nu știe nimic despre sora ei latină cu spiritul căreia are totuși atîtea înrudiri. Cînd vezi străini ca Jaime Fitzmaurice-Kelly[1], Foulché-Delbosc, Morel Fatio, Henry Mérimée, Farinelli, De Lollis, Pfandl, Giese, Vossler studiind sau citind cu atîta competență și mijloace de informație literaturile iberice, e cazul de a recunoaște că sîntem foarte înapoiați și că lipsa de curiozitate științifică explică și îngustimea orizontului critic[2].

București, iulie, 1945

Revăzînd această carte, mi-am zis că n-are nici un rost s-o aduc la zi, deoarece scopul meu era numai de a defini spiritul marii literaturi spaniole. Am adăugat numai cîțiva poeți moderni (José Santos Chocano, José María Gabriel y Galán

---

[1] *Istoria literaturii spaniole* a acestuia este citată în cursul cărții. Se mai găsesc spre consultare la noi: Ludwig Pfandl, *Geschichte der spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit*. Freiburg im Breisgau, Herder & Co., I 29; Juan Hurtado y. J. de la Serna y Ángel González Palencia, *Historia de la literatura española*, Madrid, 1921; V. Klemperer, Helmut Hatzfeld u. F. Neubart, *Die romanischen Literaturen bis zur französischen Revolution*, Wildpark-Potsdam, Athenaion, 1924 (partea spaniolă de H. Hatzfeld).

[2] Mulțumesc distinsului meu coleg și prieten mai în vîrstă profesor Iorgu Iordan, pentru operele spaniole din biblioteca sa pe care mi le-a pus la îndemînă.

şi mai ales Salvador Rueda, Rubén Darío, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca) de care, cu excepţia primilor doi scrisesem în *Lumea*. Foarte multe cărţi ale lui Ion Pillat au intrat în posesiunea mea. Se pare că Jorje Guillén (*Cántico*, Madrid, Cruz y Raya, 1936) a fost în Bucureşti, cum ar rezulta din dedicaţia pusă lui I. P. şi Gerardo Diego (*Primera antología de sus versos*, Madrid, Espasa-Calpe, Coleccion Austral, 1941) îi dedică volumul. Şi pe alte căi mi-am procurat ce-mi trebuia, încît am fost în situaţia de a nu cita decît din operele originale în ediţii mulţumitoare şi numai, fiind vorba de literatura veche, mai ales cronicărească, din antologii. Nu mai pomenesc alţi autori de care n-am găsit nimerit a mă ocupa şi dau o listă elementară de sinteze afară de cele citate mai înainte:

Karl Vossler, *Aus der romanischen Welt* I—II, Leipzig, Koethler u. Amelung, 1940.

Alfred Coester, *Historia literaria de la América Española*. Traducción del ingles de Rómulo Tovar, Madrid, Casa editorial Hernando, 1929.

Max Leopold Wagner, *Die spanisch-amerikanische Literatur in ihren Hauptströmungen*. Leipzig, B. G. Teubner, 1924.

I. F. Montesinos, *Die moderne spanische Dichtung*. Leipzig, B. G.Teubner, 1927.

H. Petriconi, *Die spanische Literatur der Gegenwart seit* 1870. Wiesbaden, Dioskuren Verlag, 1926.

Angel Valbuena Prat, *La poesía española contemporánea*. Madrid, Compañia ibero-americana de publicaciones (1930).

Aubrey F. G. Bell, *Contemporary spanish literature*, New York Alfred R. Knoff, 1933 (Revised edition).

Fritz Krüger u. Ernst Werner, *Blütenlese der älteren spanischen Literatur*. Leipzig, B. G. Teubner, 1926.

Federico de Onís, *Antologia de la poesía española e hispano-americana* Madrid, 1934 (Publicaciones de la revista de filologia española).

Gerardo Diego, *Poesía española, Antologia 1915—1931*. Madrid, Editorial Signo, 1932.

Ugo Gallo, Giuseppe Bellini. *Storia della letteratura ispano-americana*. Milano, Nuova Accademia Editrice, 1958.

Ángel Valbuena Prot, *Historia de la literatura española, I—III*. Sexta edición. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1960.

Bucureşti, iulie, 1964 G. C.

În Dominion Museum din Ottawa se află un stîlp totemic pe care sînt sculptați, suprapuși, doi indivizi, monstruoși, cu aspect de *foetus*. O sculptură melanesiană din insulele Salomon (Trocadero, Paris) înfățișează o figură prelungă ca un cap de pipă, cu ochi holbați, gură cu dinți scrîșniți de rozător, pumni strînși lîngă bărbie[1]. Arta asiată în general cultivă monstrul și animalul. Zeița sumeriană Ninkhursag, simbolizînd maternitatea, avea chip de vacă[2]. Regele Sargon de pe relieful de la Korsabad (Luvru, Paris) are picioare cu arșici ca de leu, mîini leonine, plete, barbă frizate zoologic. Horus, creatură a Isidei și a lui Osiris, are corp uman, față de șoim. Sfinxul e o enigmatică figură umană cu piept de leu. Buddha dintr-un templu din Java Centrală prezintă o figură hieratică, zîmbitoare, voluptoasă, morbidă, însă cu ceva de reptilă la piele. În templul din Elefanta se vede un cap tripartit, un monstru catifelat cu buze groase. De altfel interiorul unui templu buddhist e izbitor prin acele nenumărate divinități, ipostaze ale lui Buddha cu aspect teratologic și amenințător (deși totul se reduce la expresia unor atribute și atitudini), zei cu 4 picioare, cu 4, 6, 8, 12 mîini, cu 4 pînă la 11 capete, roșii, verzi, albaștri, galbeni. Nãraka, zeițele terifice infernale, au toate trup omenesc și cap de fiară; de tigru, șacal, vultur, corb, cal, mistreț, șarpe, urs, scorpion, pupăză, cerb, bou,

---

[1] I. F. Ráfols, *Historia del Arte*. Barcelona, Editorial Ramón Sopena, 1939.

[2] V. și G. Furlani, *La religione babilonese-assira*, II, p. 21. Bologna N. Zanichelli, 1929.

capră, elefant. Divinitatea care patronează aceste spăimîi, Mahāśriheruka, posedă 3 fețe, 6 mîini și 4 picioare, adevărat crab policrom, negru, alb, roșu[1]. În templul lui Vișnu din Srirangam, se vede un șir de pilaștri-cariatide cu cai ridicați în două picioare sub care e o mare pululație de corpuri umane și ornamente, pe dedesubt.

În arhitectură templul extrem-oriental amintește prea de aproape geologia și mineralogia. Monumentul complex din Borobudur (Java Centrală) e o adevărată geodă, un grup uriaș de cvarțuri mărite. Templele hinduse în genere par piscuri calcaroase sau cloruroase, sculptate de un lichid corosiv. E greu să deosebești templul de munte și muntele de templu. Suprafața lui are complicația corpurilor cristalizabile și un desen inextricabil ce pare mai mult un produs exotic al naturii. Cînd aspectul e mai simplu, consternează dimensiunile. Piramidele nu impresionează, euritmic, ca figuri geometrice, ci prin insolența lor misterioasă de erupții faraonice. Coloanele prea masive și umbroase ale templelor, constituind fiecare în parte un edificiu fioros, evocă prea de aproape natura climelor calde. Printre ele înaintezi ca într-o pădure de conifere tropicale. Mireasma și temperatura pe care le întrețin covîrșesc sentimentul geometriei. Chiar mai spre noi, interiorul Moscheei din Córdoba pare a fi o pădure de palmieri. Coloanele și arcurile foarte ridicate prin trunchiuri piramidale și pilastrice, striate în maniera sieneză, fac un violent joc de umbră și lumină și dau impresia clătinării la vînt. *El patio de los Leones* în Alhambra de Granada e o oază artificială între palmieri, cu tavan în stalactite, urmărind în mod evident refrigerența.

Arta de tip asiat desconsideră prin urmare cu totul pe om, făcîndu-l un element neglijabil în fața cristalelor și a animalității monstruoase, strivindu-l sub formele iraționale mineralogice, botanice și zoologice. Un rac gigantic, un elefant spun mai mult omului

---

[1] Giuseppe Tucci, *Indo-Tibetica*, I–III, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1932, 1933, 1935.

primitiv și asiatului decît chipul uman, și plodul cu înfățișare batraciană dă o intuiție mai numerică a înrudirii formelor din cele trei regnuri. De aceea anatomia din sculptura primitivilor are așa de des caracter *foetal*. Gîndirea buddhistă concordă cu această viziune a insignifianței omului într-o lume obscură, fără logică. Putem spune că în acest asiatism plastic stă embrionul brutal al romantismului.

Într-o formă moderată, desconsiderarea asiată a omului se revede în arta romanică și gotică. Trecînd cu vederea monstruozitatea și disproporția figurilor umane, datorite și insuficienței tehnice, este vădit că individul e tratat ca un simplu element decorativ fără nici o valoare în sine. Timpanele portalelor de catedrală înfățișează scene de infern, în care generația e totul și personalitatea nimic. Omul e înghesuit într-o serie de damnați, amestecat cu balauri și diavoli. Gurile se cască hidos de spaimă, niște mîini uriașe gîtuie un omuleț ca un copil[1]. Chiar cînd chipurile se mai înseninează rămîne obiceiul îngrămădirii narative pe un spațiu arhitectural îngust, fiindcă artistul nu vrea să reprezinte oameni, ci genul uman în chinurile Gheenei. Universalul zdrobește individualul.

Arhitectura gotică se înrudește pe de altă parte cu cea hindusă prin aceea că templul se confundă prea mult cu natura. Acolo, în Asia, el evocă geologia, aci, vegetația. Domul e prea frunzos, și se pierde în ceață ca un masiv de copaci.

Dacă trecem la arta mediteraneană, vedem că omul este obiectul aproape exclusiv al sculpturii, un om liniștit, ridicat la proporțiile divinității, perfect inteligibil. Animalul e înlăturat sau, cînd e admis, e un animal umanizat, cu ochi logici. Aci omul strivește haosul enigmatic al formelor dezordonate în locul cărora pune viața sa morală[2].

Arhitectura stă exclusiv pe bazele geometriei și proporțiile unui edificiu sînt prestabilite. Urieșenia

[1] R. Hamann, *Geschichte der Kunst*. Berlin, Th. Knaur Nachf., 1935.

[2] A. de Ridder et W. Deonna, *L'Art en Grèce*. Paris, Albin Michel, 1924. [Bibl. de Synthèse hist.].

este abolită ca împiedicînd estimația numerică a proporțiilor. Coloanele unui templu doric sînt computabile, acelea ale unui templu egiptean ori asiat, inumerabile, chiar cînd cifra lor e restrînsă. Cele patru picioare masive de elefant zguduie într-atît imaginația prin presiune, încît vedem în jur, cu închipuirea, alte o mie de picioare posibile. Numărul coloanelor templului grec nu crește cu fantazia, și cine are halucinația sporirii lor, acela a pierdut implicit, prin delir, sentimentul artei eline, care exclude informitatea onirică și apelează la calcul. Individul terorizat de stilul doric e un romantic.

În Europa, barocul italian și cel spaniol, mai ales în formula lui José de Churriguera, dau adesea sugestii asiatice. Fațada Ospiciului din Madrid, de Pedro de Ribera, e de un baroc luxuriant, o viermuială de forme vegetale și umane, o păcură fierbînd însă în clocote simetrice. Sacristia Certosei (Cartuja) din Granada, de Arévalo și Vasquez, oferă prin ornamentația ei de aspect solzos, privită de departe, iluzia unei suprafețe de pagodă. Barocul italian cu rotocoalele lui de nouri în piatră ceroasă, cu fațadele accidentate și circumvoluționate pare a intra în sfera artelor exotice. Cu toate acestea impresia e superficială. Roma, prin excelență barocă, nu e un oraș terific, cu zei policefali, ci o cetate aulică, un salon așa de civil că sentimentul religios nu-i îndeajuns de satisfăcut. Fantasticul și oniricul lipsesc. Explicația poate fi dată ușor printr-un examen elementar. Barocul stă pe o structură rațională, strict geometrică și nu face altceva decît să dezvolte datele prime ale clasicismului. Triunghiul frontonal e întrerupt simetric de mici arcuri, superficiile drepte ale fațadelor se curbează, cu alterări concave și convexe. Se introduc cîteva elemente din natură, însă sistematizate și sublimate, asperități stîncoase, conce de scoici. Suprafețele plane au tendința de a se răsuci în suluri, plafonurile de a se deschide în infinit (simulat) peste proporțiile canonice, iar din fruntea simplă sau tripartită să se ridice simetric dar somptuos și uneori pitoresc trei veritabile ori false clopotnițe, sau o cupolă între două

clopotnițe ce par mai mult etajele rămase în aer ale unei clădiri neterminate. Barocul împrumută multe idei de la gotic[1].

Așadar, pe de o parte, o artă care dezvoltă o natură irațională și monstruoasă, fără considerație pentru om, pe de alta, o artă a umanității raționale, fără natură, iar între ele arte de meșteșugari, decorativă, gotică, barocă, făcînd un compromis între noțiunile noastre de „Asia" și „Mediterana".

De la aceste distincții principiale, putem trece la o definire mai amănunțită a noțiunilor de clasicism, romantism și baroc, ca tipuri universale, desprinse de contingențele istorice. Fenomenal, aceste tipuri se amestecă și, spre scandalizarea multora, al căror intelect e paralizat de formulele de manual, istorice, am putea afirma că La Bruyère bate spre romantism, că V. Hugo are fond clasic, că Renașterea e mai mult ori mai puțin romantică, iar romantismul german e considerabil clasic. Documentele baroce sînt aci modalități de clasicism, aci forme embrionare de romantism[2]. Despre romantism, în confruntare cu clasicismul s-a scris mult și materialul e acum controlat. Sintezele cele mai informate sînt însă seci și terestre, fiindcă autorii lor, onești bibliografi, mai ales, nu au putința de a străbate ideologic materialul[3]. Definițiile curat stilistice, în sens filosofic, suferă dimpotrivă de prea mult arbitrar metafizic[4]. Metoda cea bună este ca pe baza unei experiențe artistice și istorico-literare directe să reexaminăm toate locurile

---

[1] Observațiile lui Heinrich Wœlfflin din *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (Leipzig, Teubner) și *Renaissance und Barock* oferă sprijin pentru punctul nostru de vedere.

[2] Interesantă subliniere a „romantismului" barocului în Vincenzo Costantini, *La pittura italiana del Seicento*, I–II. Milano, Ceschina.

[3] Paul van Tieghem, *Le préromantisme. Études d'histoire littéraire européenne* I–II. Paris, F. Alcan, 1923, 1930; Arturo Farinelli, *Il Romanticismo nel Mondo Latino*, I–III, Torino, Fratelli Bocca, 1927. Aci bibliografie bogată.

[4] Astfel: W. Worringer, *Formprobleme der Gotik* (München, R. Piper) cu punct de plecare teoretic în *Abstraktion und Einfühlung* (München, R. Piper, 1918); F. Strich, *Deutsche Klassik und Romantik* (München, 1922).

comune şi să le dăm o dispoziţie critică de natură a satisface logica.

Nu există în realitate un fenomen artistic pur, clasic ori romantic. Racine e şi clasic şi romantic. Clasicismul elin e şi clasic, e şi romantic. Romantismul modern e şi romantic, e şi clasic, şi nu e vorba de vreun amestec material de teme, influenţe, tradiţii căci nu ne punem pe teren istoric, ci de impurităţi structurale.

Clasicism-Romantism sînt două tipuri ideale, *inexistente* practic în stare genuină, reperabile numai la analiza în retortă.

Individul clasic este utopia unui om perfect sănătos trupeşte şi sufleteşte, „normal" (slujind drept normă altora), deci „canonic".

Individul romantic este utopia unui om complet „anormal" (înţelege excepţional), dezechilibrat şi bolnav, adică cu sensibilitatea şi intelectul exacerbate la maxim, rezumînd toate aspectele spirituale de la brută la geniu. Expresiile trebuiesc luate într-un sens cu totul literar, evitîndu-se confuzia cu patologia medicală.

Din aceste propoziţii putem acum deduce *more geometrico* toate aspectele eroului clasic şi eroului romantic şi vom vedea îndată că notele lor ideale sînt confirmate şi istoric.

Din punct de vedere sanitar, eroul clasic e „sănătos" cu o sănătate însă de tipul gladiator care presupune o insuficienţă a antenelor nervoase.

Romanticul, se ştie, este maladiv, infirm, tuberculos, nebun, orb, lepros (cităm suferinţele „clasice" ale romanticului), atribuindu-i-se utopic o complexitate senzorială şi sufletească mai mare decît aceşti bolnavi o au în realitate. Bolnav încearcă a fi şi autorul romantic (Lenau, Chopin, Eminescu etc.), chip de a spune că atunci cînd se întîmplă a fi bolnav are sentimentul de a fi pe o culme.

Vorbind sexual, clasicul e un viril, calm, cugetat. Romanticul e feminin, impulsiv, sentimental, plîngăreţ.

Trupește, eroul clasic e „mai mare", fără expresie clară, adîncă, de o oarecare asprime lapidară. Clasicismul a cultivat îndeosebi arta statuară, unde se evită din motive tehnice ridiculul dimensiunilor reale. Eroul clasic este în același timp un semizeu ori un rege cu ascendență divină (Achille), încît iluzia de „mai mare" este canonică, inerentă formulei demnității umane, caracteristică clasicismului (vezi Grecia clasică, Renașterea[1]).

Eroul romantic e cocoșat, orb, șchiop etc. sau în fine niciodată „normal" frumos, ci de o frumusețe stranie, de o delicatețe maladivă. El este adesea pitic ori uriaș (piticii lui Velázquez, „femeia gigantică" a romanticilor germani și a lui Baudelaire[2]). Făcînd o corelație cu arhitectura, piticului îi corespunde în gustul romantic coloana romanică, iar uriașului coloana gigantică egipțio-asiro-babiloneană.

Sub raportul vîrstei, clasicul are o unică vîrstă incertă, de tînăr perfect dezvoltat (vîrsta lui Achille). Romanticul e foarte tînăr (13—14 ani femeia) sau foarte bătrîn.

Trei sînt profesiile clasicului: rege, păstor, vînător sau, mai bine zis, una singură, de rege care păstorește și vînează (războiul e implicat).

Sînt clare acum motivele de ordin speculativ pentru care istoria confirmă preferința în romantism pentru profesiile următoare: proletar, călugăr, student, militar, pușcăriaș, marinar, nobil, doctor, savant, femeie ușoară, bufon, călău, vrăjitoare etc. De altfel, sociologic vorbind, în lumea clasică există o unică clasă socială, aceea pastoral-regală, într-un regim rațional colectivist în sens antic platonic. În universul romantic se constată o violentă inegalitate socială.

---

[1] Enrico Woelfflin, *L'arte classica del Rinascimento*, trad. italiana di Rodolfo Paoli. Firenze, Sansoni, 1941.

[2] O. Walzel, *Deutsche Romantik*, I. Welt — und Kunstanschauung. Vierte Auflage; II. *Die Dichtung*. Fünfte Auflage, Leipzig, Teubner, 1918, 1926. *Despre romantismul german în general:* Ricarda Huch, *Blütezeit und Verfall der Romantik*. Leipzig, Haessel; Rudolf Haym, *Die Romantische Schule*, besorgt von O. Walzel. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung; Georg Mehlis, *Die deutsche Romantik*. München, Rössl, 1922.

Să trecem acum la temperatura sîngelui. Este explicabilă relativa impasibilitate și placiditate a clasicului, consecință a temperaturii sale normale. Romanticul (utopic vorbind) e totdeauna un febricitant, un agitat, un delirant, un precipitat, un sicilian. Există însă și o falsă rigiditate, dar romantică, provenită dintr-o temperatură scăzută sau dintr-o paloare (deci anemie) subită. Este „sîngele rece" britanic, dezesperanta „flegmă" septentrională[1] ori „calmul spaniol" atît de speculat de romantici, acea liniște înfiorătoare, oarbă, prevestitoare de crunte reacțiuni. Clasicul e placid, romanticul poate fi hieratic.

Complexiunea intelectuală și sufletească a clasicului este elementară, întemeiată pe umanități, pe o sensibilitate maioresciană prudentă, purificată prin logică. Romanticul e un „om de Renaștere" genial, integral (într-asta Renașterea nu e clasică și nu reprezintă o reluare exactă a mentalității antice). Se poate vorbi de o „insațiabilitate romantică", în raport cu cumpătarea clasică, horațiană. Campoamor, printr-un erou al său, Honoriu, rîvnea voința lui Attila, știința lui Dante, simțirea lui Mahomet, bogățiile lui Cresus și puterea universală a lui Carol Quintul.

Revenind cu nuanțe, clasicul e un om ca toți oamenii (canonici, normativi, nu reali), romanticul e un monstru în toate: un monstru de frumusețe sau de urîțenie, de bunătate ori de răutate, ori de toate acestea amestecate. (O călugăriță suavă dintr-o *romance* de Ducele de Rivas are un anume rictus hidos.)

Clasicul este caracterizat sub unghiul sensibilității printr-o mulțumire placidă, printr-o euforie cam primitivă.

Romanticul are „fiori". (Cînd V. Hugo descoperă un poet nou, constată un nou „fior".) Dacă cineva acuză fiori, nu-i clasic.

Starea clasicului e somnolența pastorală, „siesta" la umbră, sub regimul soarelui. Starea romanticului e visarea, coșmarul.

---

[1] Arturo Graf, *L'Anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*. Torino, Ermanno Loescher, 1911.

Ținuta clasicului e decentă, calmă, zeiască; a romanticului e vehementă. Romanticul e sau un grande de España arogant, sau un plebeu amar și pamfletar.

În adaptarea la existență, clasicul arată bun-simț și este inteligibil în actele lui; romanticul e bizar, incomprehensibil.

Moralitatea clasicului e regească, impecabilă, ridicată pe dignitatea umană, pe o onoare moderată, fără subtilități, fără *pundonor*. Recunoști eroul romantic prin disimulația atroce, prin viclenie, cinism, vitejie nebună, eroism donquijotesc ori lașitate, printr-un sentiment uneori grotesc al onoarei („onoarea spaniolă“: mă refer bineînțeles nu la Spania reală, ci la imaginea ei, uneori falsă, literară).

Clasicul are o percepție de sine ștearsă, e obiectiv, mod de a spune că nu se distinge de categoria lui ideală, romanticul are un sentiment de sine acut subiectiv, de unde orgoliul.

Dragostea clasicului e senzuală, epocală, de speță, romanticul se distinge printr-o iubire excesivă, lascivă și „spirituală“, sau prin ură bestială.

Clasicul e social, sociabil, caută „comerțul“, conversația („dialogul“ e forma literară înalt clasică). Romanticul e singuratic, eremit, solilogic, sau facționar, rebel în fruntea mișcărilor populare *(Împărat și proletar)*.

Continuînd discriminările putem să ne punem întrebarea de ce națiune este clasicul. Clasicul, răspundem, este de națiune clasică, sau dacă vrem, e un grec canonic, convențional, ireal. Numele lui e invariabil, anațional, Titir, Cloris, Filis. Romanticul aparține unei anume nații (alese printre proletarele sau geniile națiilor, după o listă mutabilă și relativă). Îndeosebi, pînă acum, romanticul a fost spaniol, polon, dalmat, indian, egiptean, german, american, negru, evreu. Clasicul este într-un cuvînt abstract etnicește, fără patrie și rasă, romanticul e un rasial, urmînd destinele unei ginți.

Politicește, clasicul e un prudent ca Ulysse, un cap administrativ ca Licurg. Romanticul e un *condottiere* absurd și sublim (Alexandru cel mare și Napoleon,

despre care citatul Duque de Rivas spunea că e „un monstru incomprehensibil, amestec miraculos de înger, demon și om"). Romanticul e „machiavelic". Machiavelismul așadar nu aparține „politicii clasice" (ne referim mereu la universul artistic).

Forma de stat a artei clasice este *res-publica*, în sens antic; aceea a romantismului statul național, imperial, ori cetatea cosmopolită eliadescă (loc comun, verificat în istoria literaturilor).

Clasicului îi lipsește preocuparea de existență. Lucrul se explică prin convenția vîrstei de aur și a stării regale. Caracteristic romantismului este „calvarul" luptei pentru viață.

Am vorbit de indiferența, de relativa insensibilitate a clasicului, am zice, de lipsa lui de caritate. (Anticii n-au cunoscut „caritatea" în sens creștin față de impotent. Filosofia lor eugenică era simbolizată în Taiget.) Romanticul are simpatie pentru oameni. Și clasicul, și romanticul pot fi mizantropi. Mizantropia clasicului e pedagogică, o încercare de rectificare a umanității după canon; a romanticului e o mizantropie de descurajare. Sîntem aci pe muchea de cuțit ce desparte pe clasic de romantic. Cînd ai impresia că La Bruyère a devenit hogarthian și pictează cu dezgust, că face monștri, îl treci printre făcătorii de fiziologii romantice, ca pe Larra.

Clasicul face apoteoza omului, romanticul descrie martiriul, drama omului.

Viața clasicului este inteligibilă, geometrică; a romanticului e „fără sens", sau cu sens abscons.

De unde o concluzie. Viața clasicului (în termeni teoretici) are o durată normală, durata traiectoriei inteligibile. Romanticul moare tînăr (prin sinucidere ori boală), viața înfățișîndu-i-se de la început ca o absurditate, ori trăiește etern (Ahasverus, Adam al lui Espronceda) spre a avea răgaz să dezlege enigma, să se mîntuie. Căci clasicul privește universalul, romanticul accidentalul.

Experiența clasicului, livrescă, cere un timp limitat de documentare: cunoașterea umanităților. Materia e puțină și fundamentală, închisă în cărți clasice,

ca ale chinezilor, al căror cărturărism e o față inerentă clasicismului. Prin universal se înțelege în același timp: fond de înțelepciune; prin accidental: fapt nou, „știință". Așadar, experiența romanticului e infinită și incontentabilă.

Clasicul, arătînd interes pentru tipurile eterne, are despre lume o viziune caracterologică. Romanticul vine cu interes istoric. Romanticii toți sînt niște istorici, în vreme ce clasicii sînt moraliști.

Din interesul pentru omul abstract, exemplar, clasicul cultivă portretul moral; din interes pentru omul concret, romanticul cultivă biografia.

Astfel vorbind, interesul dogmatic al clasicului pentru inteligibilul elementar duce la etică și politică, în vreme ce romanticul, în căutare înfrigurată de sensuri noi, își pune probleme, are idei, face metafizică.

În materie religioasă, clasicul e respectuos (fără ferventă) față de zei, e catolic. Romanticul e sau ateu, sau mistic și inchizitorial. Extremele, cum vedem, sînt ale romanticului iar mijlocul al clasicului. De asemeni, romanticul are un suflet profund individual și în același timp de gloată, în vreme ce clasicul aduce un suflet de om de „societate exemplară".

E un loc comun a spune că esteticește clasicul e un calofilic, iar romanticul foarte adesea un cacofilic. Dar nu se poate nega că și romanticul visează frumusețea, însă frumusețea „stranie", insolită și exotică. Încă din epoca barocă romanticii încearcă a modifica tipul canonic de om de marmură albă, prin amestec rasial cu omul de culoare (adevăr curent în studiile despre romantism).

Dar venind vorba de eugenie, clasicul are preocupări de eugenie morală, mai ales, în timp ce romanticul arată preocupări de justiție socială, socotită aceasta ca un fel de frumusețe a colectivului.

În termeni astronomici am zice: clasicul e un solar, romanticul e un selenar. Ora clasică este amiaza, ora romantică e 12 noaptea. Este imposibil a aștepta pe Ulysse înfășurat în mantie la miezul nopții la umbra unui templu doric sicilian. E adevărat că și romanticii

au cîntat soarele, după Ossian-Macpherson. Soarele clasic însă e personificat, cel romantic e mineral, aprins, dînd o lumină sfîșietoare, crudă, ca în poezia spaniolă, ori stins, în viziunile eschatologice septentrionale.

Clima clasică (utopică) e a unei primăveri convenționale, meridionale; aceea romantică e caracterizată prin furtuni, ploaie, ceață, secetă, catastrofe (cutremure vulcanice) sau regim torid.

Clasicul cunoaște o unică geografie abstractă elenică. Romanticul aspiră după exoticul septentrional ori subtropical. Entuziasmați de poezia scandinavă, niște tineri preromantici visau să meargă în... Tahiti. Edenul antedeluvian, falsa vîrstă de aur cu fericiri primitive inimaginabile nu-i totuna cu calmul pastoral clasic (Gessner nu-i Virgil).

Sub aspect temporal, clasicul trăiește într-un prezent etern, e un eleat; romanticul stă în perspectiva unui trecut indefinit, e un heraclitian.

Clasicul are o imagine *ne varietur* a vieții. Romanticul vede decrepitudinea, ruina, cadavrul (loc comun).

Clasicului îi lipsește sentimentul naturii (acum se poate înțelege rostul teoretic al acestei constatări obștești). În clasicism te izbește arhitectonicul, decorul unic. În romantism varietatea faunei și florei. În romantism natura copleșește pe om și geologia e mai „naturală“ decît în realitate unde industria umană conturează mereu peisajul. De aceea antedeluvianismul e o utopie romantică. Dar și arhitectura uriașă, monstruoasă, crescînd ca o vegetație de piatră e romantică.

Clasicul e un civilizat la rudiment. Romanticul e un barbar, ori grosolan, ori fin la modul asiatic.

Nuanțînd propoziții spuse, clasicul trăiește în lumea „ideală“ statică, mitologică; romanticul în universul propriu fantastic.

Clasicul suferă de incuriozitate (pentru document); romanticul de neliniște, vagabondaj și explorare.

Clasicul are o formulă sufletească unică. Romanticul e subom ori supraom, înger sau demon.

Și ca să facem o glumă semnificativă, de altfel documentată, din punct de vedere alimentar: clasicul bea lapte, apă de izvor, vin de Falern, ori mănîncă miere de Ibla și fructe. Romanticul consumă gin, opiu, ori bea apă din Lete, fiindcă el are nevoie ori de excitante, ori de analgezice ca să suporte sau să uite infernul vieții.

Din premisele date, putem trage mai repede concluzii parțiale, confirmabile istoricește.

În cîmpul tehnic, ca să mergem mai departe, propozițiile capătă o evidență logică imediată.

Clasicul tratează o unică sau unice teme, doar ușor variate. Romanticul caută ineditul.

Clasicul „imită" modelele. Romanticul „inventează".

Clasicul aplică „reguli", e „preceptistic". Romanticul e independent, revoluționar.

Clasicul notează categoriile existenței (anotimpuri, industrie elementară, agricultură, cultura pomilor etc.), romanticul descrie insolitul, pitorescul.

Firește, din această pricină, clasicul e didactic, romanticul patetic și plin de „idei".

Clasicul e formalist, nu propriu-zis plastic, mai ales în literatură, în înțelesul că tinde la conservarea „formelor" (genuri literare, teme). Romanticul pur fuge de constrîngeri și răsucește genuri, teme, metri.

Clasicul, prin fondul didactic, este alegoric, romanticul, prin fondul metafizic, e „simbolist". (Simbolismul însuși ca școală e o varietate de romantism.)

Clasicul cultivă stările clare, logice; romanticul, stările de noapte, ilogice.

Clasicul promovează coherentul liniștitor. Romanticul, incoherentul, chimericul, terificul, oniricul.

Clasicul se complace în jocuri de inteligență, are *esprit*; romanticul face jocuri de imagini, metafore, *witz*-uri jeanpauliene.

Formal, clasicul e convențional pînă a măsura timpul cu „lustrii" și cu „olimpiadele". Romanticul e independent și prin natura lui structurală e îndemnat să computeze timpul cu „clipele", „secolele", „eternitățile".

Clasicul e didactic, epic, tragic, anacreontic. Romanticul e liric, dramatic, speculativ. Forme preferate: romanță, legendă, dramă.

Critica clasică aplică „regulile", examinează în ce măsură a fost imitat modelul. Critica romantică e în căutarea inefabilului personal, a biograficului (Boileau e clasic, Sainte-Beuve romantic).

Și am putea continua.

Dar încă o dată, aceste tipuri sînt utopice. În realitate există numai compromisuri, mixturi, la indivizi, momente istorice, popoare.

Antichitatea elină era clasică, cu umbre romantice. Evul mediu e romantic cu persistență de forme clasice. Renașterea e neoclasică, cu mari tulburări romantice. Epoca modernă e romantică cu înclinări spre baroc.

Dar țările? Spania posedă educație clasică și temperament romantic, în parte de origine gotică; Germania, suflet romantic și aspirații clasice. Franța are temperament clasic, oroare teoretică de romantism și e profund calofilică („gustul" francez); totuși e capabilă de a exprima și romanticul, poate din cauza factorului rasial gotic. Italia este clasică, antiromantică, cu propensiune spre baroc.

Lărgind continental examenul, India e romantică, prin panteismul, putem zice gotismul ei (nici un respect pentru dignitatea umană, individul văzut în lanț infernal, în generație spre moarte). Nu cultivă geniul, dar exaltă inegalitatea tragică, umilința.

China e clasică, „chinezeria" fiind o supunere la reguli, la fondul etern, un refuz al experienței. Însă clasicismul acesta, bătînd spre hieratic, a devenit așa de monstruos, încît pentru noi el constituie un romantism (calm chinez, inerție, beatitudine asiată).

Sub aspect individual noi sîntem clasici la amiază și romantici la miezul nopții, sub lună sau în vis. Primăvara e clasică, toamna e romantică etc. Prin urmare nu greșim forțînd cu oarecare paradox nota cînd spunem că V. Hugo e clasic. Nepăsarea lui, buna nutriție, buna dentiție, delirul factice, metafizica precară, ideile puerile, didacticismul retoric, fac din el

un clasic zgomotos, un Boileau care a luat opiu sau a băut gin.

Atît de corupte sînt tipurile în realitate, încît întîlnești la romantici veleități de „reguli", de „școală" și o fidelitate față de teme și genuri care e de esență clasică.

Barocul s-ar părea că este o oscilație între clasicism și romantism, și practic afli la un barochist note clasice și romantice. Însă există distincții structurale. De obicei barocul urmează maturității clasicismului sau romantismului, e un stil de „decadență".

Artistul baroc, și asta e esența, *renunță* la „observația morală" a clasicului și la „ideile" și „problemele" romanticului. Dacă vrem să păstrăm termenul, el se limitează la „probleme tehnice" (clarobscur, culoare, teme).

Clasicul și romanticul sînt propriu-zis aliterari, unul promovînd înțelepciunea, celălalt bogăția vieții. Barochistul e tipul artistului de „atelier" care face „artă pentru artă", analizînd regulile și perfecționîndu-le, amplificîndu-le. Așa se explică prezența persistentă a barocului tocmai la germani, nație de tehnicieni, împinsă spre o minuție meșteșugărească a detaliilor. Dürer însuși, Mathias Grünewald suferă de acest ochi minuțios. Rufele sfinților sînt împăturite atent, nici un capăt de lujer nu e lăsat să cadă în dezordine, totul e răsucit simetric. Lîngă hîrdăul de scăldat copilul, cu grijă acoperit, în fața Fecioarei Maria, se vede o necesară oală de noapte. Cînd un desenator german ca Ludwig Richter creionează un cerșetor, atunci peticile și găurile sînt distribuite cu o acuratețe desăvîrșită, mizeria devenind ea însăși un regim al ordinii. Preferința germanicilor pentru caracterele gotice în tipar e un semn de vocație caligrafică, goticul fiind un baroc nordic, churriguerismul septentrionalilor. Barocul italian e o caligrafie, însă formidabilă, cultivînd sulul și norul.

Barochistul face pași spre romantism, întrucît are o percepție mai bogată și o curiozitate, plastică, mai mare. Delirul romantic însă nu-l încearcă, sau dacă

se poate vorbi de delir, el suferă de un delir tehnic, de bombasticism și ampolozitate.

Rezumînd minimal, clasicul este exemplar, romanticul e combătut de pasiuni și chinuit de probleme, barochistul e gratuit. În teorie. Căci și barocul e un tip utopic, inexistent la stare pură, în realitate existînd numai compromisuri între clasic și baroc, între baroc și romantic. Astfel explorația artiștilor baroci spre experiențe rare (om de culoare, femeia neagră, parfumuri, tutun, ciocolată, ceai etc.) reprezintă o mică tulburare romantică.

Făcînd aplicații, vom înțelege că arta alexandrină mergea către baroc, că Bernini, Marino, Góngora ca secentiști baroci au înrudiri cu parnassienii de la T. Gautier încoace, cu Mallarmé, cu Paul Valéry, cu oricine cultivă „arta pură". La noi spiritul „artist" de atelier e vizibil la Bolintineanu (poet foarte barochist), mai puțin poate la Macedonski, apoi la Arghezi, Blaga, Ionel Teodoreanu, dar firește în felurite proporții.

Un adevăr general se desprinde din aceste definiții. Practic, arta pură, fără preocupări morale și probleme e un nonsens critic, și criticul care osîndește didacticismul și metafizicul e un intelectual de conformație „barocă".

Cu aceste discriminații vom înțelege mai bine spiritul literaturii spaniole. Capitolele aproape indică cumpenele balanței. O literatură cu *grandes* de España, cu *pícaros*, *licenciados*, *alcahuetas*, don Juanes, Celestinas, cu căutători de *soledades* e substanțial romantică. Dar acea *discreción* lăudată de Gracián, înțelepciunea paremiologică a *doñei* Fáfula, umorul democratic, terestritatea la punctul de plecare a celor „trei poeți", notează reacțiuni clasice. Truhanescul umoristic al lui Quevedo, cultismul lui Góngora sînt barochisme. Toate propozițiile de mai sus pot fi aplicate și verificate.

La honra

Opinia europeană despre Spania este că e o țară populată cu un număr monstruos de *grandes* și *hidalgos*, un fel de Polonie a Occidentului în care oricine se crede aristocrat și că, în fine, această noblețǎ este teribil de gravă și înfumurată și îndeobște și scăpătată. Imaginea a fost răspîndită de literatură. Pe Rosaura din *La vedova scaltra* de Carlo Goldoni o copleșesc cu omagiile lor patru bărbați de națiuni felurite, printre care un spaniol, Don Alvaro de Castiglia, fiul unei ducese. Acesta aduce Rosaurei în dar un „tezaur":

Alv[aro] — Prendi, portalo questo foglio e sarai largamente rimunerato.

Arl[ecchino] — Elo questo el tesoro?

Alv. — Si, questo è un tesoro inestimabile.

Arl. — Cara ela, la perdona la curiosità, coss'elo mo sto tesoro?

Alv. — Questo è l'albero del mio casato[1].

Fără îndoială don Alvaro are pretenția de a fi un *grande* avînd în familie titlul de *duque*, dacă ar fi fost numai un *hijo de algo*, băiat de familie, cum s-ar zice, ar fi înfățișat *la ejecutoria*, scrisoarea de noblețǎ a strămoșului[2].

Propriu-zis asemenea reputație nu spune mult. Spaniolii aveau cam aceeași părere despre portughezi și venețieni. Cine citește memoriile lui Saint-Simon rămîne surprins de fatuitatea și meschinăria unei nobi-

---

[1] Carlo Goldoni, *Commedie scelte*. Milano, *Classici italiani*, dir. F. Martini, s. I, v. XI.

[2] Ludwig Pfandl, *Spanische Kultur und Sitte*. Kempten, J. Kösel & Fr. Pustet, 1924.

limi franceze preocupate de taburete şi alte probleme de *préséance*. Spania era o ţară profund gotică şi feudală din punct de vedere social, şi mentalitatea ierarhică apare firească. O notă implicată în noţiunea de nobleţă este *la limpieza de sangre*, puritatea sîngelui. Aristocraţia străveche făcută din *ricos hombres* părea a se constitui pe principiul averii, după invazia arabă însă probabilitatea amestecării dă naştere la reacţiuni rasiste. Un bun iber îşi apără sîngele şi fuge de promiscuitate. Nobil înseamnă şi neaoş. Practic, puritatea era imposibilă şi erau mulţi aceia suspectaţi a fi *judíos* ori *moros* la origine, încît *la limpieza* se verifica doar în generaţiile apropiate. Prin urmare un spaniol putea avea două sentimente: fie acela că era un adevărat iberic, un naţional, deosebit de vulgul amestecat, în care caz îşi umfla pieptul mulţumit, fie conştiinţa încrucişării cu element alogen, în care împrejurare, tare pe documentele de nobleţă, îşi striga agresiv calitatea. Această stare de spirit îşi găseşte expresia în noţiunea de *honra* care nu e moderna demnitate umană, fiindcă la ea nu participă vulgul, ci un fel de suferinţă invers proporţională cu nivelul ocupat în scara ierarhică. Feudalitatea se întemeia pe credinţa între senior şi vasal, şi în mijlocul Europei se pare că aceasta nu e o vorbă goală. Literatura spaniolă ne familiarizează cu un feudal de temperament iritabil, plictisit de ascendenţa celor mai mari şi dispus să se facă simţit de cei mai mici. Mîncare, îmbrăcăminte? Acestea sînt lucruri secundare de care te mai poţi priva în parte. Oamenii de jos le au. Dar ei n-au *honra*. Onoarea nu e virtutea (mulţi *hidalgos* sînt nişte adevăraţi bandiţi), ci privilegiul de a te bucura de stima oamenilor, care din păcate nu merge decît către cei cu sînge *limpio* şi cu *ejecutoria*. Spaniolul (din literatură) e foarte sensibil aşadar la opinia publică şi onoarea lui e un *pundonor*, ceva cam ca „ambiţul", ca „onoarea de familist" a lui Jupîn Dumitrache, la dimensiuni uriaşe şi severe. El Greco a zugrăvit, caricaturizînd bizantin, nobili castillani. Unul are o faţă lungă, fanatică, ceroasă, cu ochi migdalaţi, cu surîsul de satis-

facție al unui transfigurat și al unui nebun. Mîna bine răsfirată pe piept deasupra mînerului unei spade trădează sentimentul unui om care pozează pentru o icoană de sfînt. Rîsul de îngîmfare ironică și atitudinea de moaște în sicriu sînt vizibile și în alt portret.

Vestitul *Poema de mio Cid*, plin de atîtea frumuseți literare, conține, sub raport material, expunerea unui simplu conflict de clasă. Ruy Díaz mio Cid este un *infanzón*, un nobil mărunt, deși vestit prin faptele lui personale, într-un cuvînt un om nou față de marea nobleţe, mîndră de calitatea și vechimea sîngelui. Meritul stă față în față cu privilegiul ereditar. De unde fricțiuni[1].

Pîrît că și-ar fi însușit din tributul luat de la regele maur din Sevilla, Cidul cade în dizgrația regelui don Alfonso, care îl surghiunește. Vasalii Cidului, solidari, se exilează cu el:

Mio Cid Ruy Díaz intră în Burgos
Cu șaizeci de steaguri în ceata sa;
Ieșeau să-l vadă femei și bărbați,
Orășeni și orășence stăteau la ferestre
Cu ochi plini de lacrimi, așa erau de îndurerați.
Din gură toți ziceau aceeași vorbă:
„Doamne, ce bun vasal, dacă ar avea un bun senior".

Împăcîndu-se mai tîrziu cu regele, Cidul are slăbiciunea de a voi să-și dea fetele în căsătorie infanților de Carrión, care rîvnesc doar la avere. Subiectul e dar al unei comedii de moravuri din secolul al XIX-lea. Infanții bat fetele și le lasă numai în cămașă, într-o pădure, fiindcă ei sînt nobili la *sangre*, nu la caracter:

Infanții au intrat în pădurea de stejari de la Corpes,
Munții sînt înalți, ramurile ating norii...
Acolo le ia mantiile și scurteicile,
Le lasă goale numai în cămăși și în anterie de mătase

---

[1] R. Menéndez Pidal, *Cantar de Mio Cid*, I—III. Madrid, 1911 *Poema de Mio Cid*, edición y notas de R. Menéndez Pidal. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1923.

Evident, atins în amorul lui propriu, în *honra*, Cidul se mînie grozav:

Cînd îi spun lui mio Cid el Campeador cele întîmplate,
Un ceas întreg se gîndi și iar se gîndi;
Ridică mîna, se luă de barbă [zicînd]:
Slavă lui Cristos care este stăpînul lumii,
Dacă infanții de Carrión mi-au făcut rușine,
Pe barba asta pe care nimeni nu mi-a smuls-o,
N-o să iasă pe placul infanților de Carrión;
Pe fetele mele tot le mărit eu!

Cidul cere dreptate regelui care convoacă o curte în Toledo. Supăratul tată intră în oraș înveșmîntat somptuos, cu barba cea lungă prinsă cu un șnur. El are revendicări civile, între care două spade Calada și Tizón, dar și reclamații de *pundonor*:

Dreptate, rege stăpîne, de dragul carității!
Jignirea cea mare nu pot s-o uit.
Auziți-mă toată curtea și pese-vă de răul meu;
Pe infanții de Carrión care m-au jefuit
Nu-i pot lăsa fără luptă.

Atunci Ferrán Gonçálvez, unul din infanți, îi spune aceste lucruri clare:

Lasă, Cid, vorba asta;
Ești despăgubit de toate bunurile tale.
Între noi și tine nu e nici o pricină.
De felul nostru sîntem din neamul conților de Carrión,
Trebuia să ne însurăm cu fete de regi și împărați,
Că nu-s de rangul nostru fete de *infanzoni*.
Pe bună dreptate le-am lăsat,
Aflǎ că ne prețuim mai mult, mai puțin nu.

Mîndria Cidului se vindecă în parte prin faptul că infanții de Navarra și Aragon îi cer pe cele două fete. Dar lupta tot se face, și iată un superb instantaneu:

Martín Antolínez pune mîna pe spadă,
Un fulger trece peste tot cîmpul, atît e de lucioasă
și de sclipitoare.

Ideea mezalianței tulbură cu deosebire pe spaniolul cu *sangre limpio* și mintea cea mai liberală nu scapă de această prejudecată. Astfel în *El mejor alcalde, el rey*, de Lope de Vega, avem de a face cu un senior cinic[1]. Don Tello a văzut pe Elvira, care trebuia să fie mireasa păstorului Sancho, o fură și o batjocorește iar pe ginere și pe socru îi snopește în bătăi. Faptul e josnic și Feliciana, sora lui Tello, îl reprobă. Însă cînd Tello, cu adevărat îndrăgostit, pune ipoteza căsătoriei

(dacă ar fi egala mea
Aș fi luat-o de nevastă)

plină de prejudecăți nobilitare sora se scandalizează:

E posibil să spui asemenea lucruri!

Doña Maria, dintr-o comedie de același, *La moza de cántaro*, aristocrată rătăcind incognito, intră în slujba unei văduve, unde trezește interesul acut al lui don Juan, care ar lua-o în căsătorie chiar ca *moza de cántaro* (fata care aduce apă cu urciorul). Văduva și un conte care o cultivă sînt indignați:

CONDE
Ce furie este asta?

DOÑA ANA
Don Juan a înnebunit.

CONDE
Pe legea mea, dacă e adevărat,
Mai bine să vă văd morți
Decît să îngădui o asemenea josnicie.
Hei, servitori, dați afară pe poartă
Pe această femeie vrăjitoare.
Omorîți-o!

Atunci, doña Maria mărturisește că este rudă cu însuși contele și cu ducele de Medina. Așa da, poate sta de vorbă cu don Juan[2].

---

[1] Lope de Vega, *Comedias*, I. Edición y notas de J. Gómez y R.M. Tenreiro. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1920.

[2] Lope de Vega, *Obras escogidas, I. Tragedias y dramas* II–III, *Comedias*. Paris, Garnier Hermanos.

Una din comediile lui Tirso de Molina *El vergonzoso en palacio* repune problema însoţirii între două persoane inegale social. Fetele ducelui Avero au capriciul de a-şi alege singure soţii (încercare de emancipare a femeii), iar una din ele a pus ochii pe un fiu de păstor, devenit secretarul ei. Ducele se sufocă de indignare şi ideea pedepsei cu moartea îi vine în minte îndată:

DUQUE

Pentru un om aşa de josnic
dispreţuieşti pe contele
de Vasconcelos?

MADAL.

Dragostea
l-a făcut egal cu mine
care ştiu să cobor pe trufaş
şi să înalţ pe umili.

DUQUE

Îţi voi da moartea.

Însă se descoperă (soluţie obişnuită în teatrul spaniol, fiindcă inegalitatea socială nu duce la nimic) că secretarul e fiul unui păstor simulat, membru în realitate al familiei regale, temporar exilat. Secretarul, fiu de păstor, nu are o mentalitate mai democrată. Propunerea pe care i-o face Madalena de a fi secretar nu-i prea place:

MIRENO

Înclinaţia mea, care ţinteşte mai sus,
nu s-a născut spre a servi.

MADAL.

Dacă vrea să zboare,
penele au să-i ajute.

MIRENO

Cum are să zboare
numai cu o pană?

Aci se exprimă (pe urmele unei discuţii curente în Renaştere) tot dispreţul „cavalerilor" pentru intelectuali.[1]

[1] Tirso de Molina, *Obras, I, segunda edición, muy renovada, por* Américo Castro. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1922.

Cazul Cidului, om nou și cu avere făcută din jaf, începe să se repete frecvent după descoperirea Americii, cînd îmbogățiții peste Atlantic caută a-și constitui o poziție socială pe continentul vechi. Comedia din secolul XVII oglindește aceste fenomene. Astfel *El premio del bien hablar*, de Lope de Vega, face procesul clasei înavuțite și a nobleței sărace. Don Juan de Castro s-a îndrăgostit de o *señora indiana*, adică venită din Indiile Occidentale și după un bîrfitor, fata unui basc îmbogățit în America:

Pe ochii mei! mi s-a spus
Că tată-său a vîndut în Indii
Fier sau cărbuni, pe care acum
I-a prefăcut în diamante.

Leonarda, spre a se reabilita în ochii lui don Juan, strecoară ca din greșeală în odaia lui *mi ejecutoria* titlul de noblețe și-i explică oral:

Familia tatălui meu
Este cea mai nobilă din Bizcaya,
Dacă s-a dus în Indii ori a venit de acolo,
Întrucît poate asta să-i atingă onoarea?

La rîndu-i, don Juan se laudă astfel socrului:

Onorează, domnule, pe ginerele dumitale,
Care, deși sărac, are în vinele lui sînge
De-al contelui de Andrada y Lemos.

Cam aceeași temă se tratează în *Guárdate del agua mansa* de Calderón. Don Alonso, care a făcut avere în Méjico, fiind deci un *indiano*, adică un om nou, își scoate fetele din mănăstire și le așază într-o casă *á los pozos de la nieve*, în Madrid, cu gîndul de a le mărita distins. Dcn Toribio Cudradillos, destinat ginere pentru una din fete, e o caricatură a nobleței, un corespondent al marchizului ridicul din teatrul molieresc.

El vine îmbrăcat extravagant și e foarte mîndru de *ejecutoria* lui:

Dacă ați vedea, verișoarelor,
Diploma mea, vă încredințez
Că ați sări în sus de bucurie.
E legată în catifea
Roșie, și în ea sînt pictați
Părinții și strămoșii mei
Ca niște sfințișori în Ceaslov[1].

Importanța ce se dă sîngelui duce la mania genealogică, aceea de a evoca predecesorii. Într-una din eglogele lui Juan del Encina, căruia nu i se poate atribui intenții antiaristocratice, un păstor cheamă pe altul „fiu al Pascualei" și-l mustră c-a îndrăznit să intre în castelul ducelui în ajunul Crăciunului, fără a fi indicat prin „generația" lui la o astfel de cinste:

MATEO
Hei, Juan, Juan fiu al Pascualei!
Ia te uită, ia te uită, aci erai?

JUAN
Bine, bine, ce fuse?
Tu ești cu peșcheșul?

MATEO
Tu te crezi cu moț
De săriși la conac?
Bată-te mama focului!
Faci tu de casă boierească?!
Păi ție nu-ți vine asta din „gerenație".

JUAN
Cum nu-mi vine de la „nație"?
Taci, taci, măi răule,
Că ești ticălos
Și tu ca și unchi-tu,
Dacă tu pe gerul ăsta latri așa de bine,
Ce-o să faci la vară,
Arză-ți-ar turbarea
Măruntaiele.

[1] Calderón de la Barca, *Teatro*, con un estudio critico-biografico... por García Ramón, I–IV, Paris, Garnier Hermanos.

Şi cearta continuă astfel în stil plebeu. Da, dar aceşti păstori au şi ei va să zică noţiunea de *limpieza*[1]. Într-adevăr, în puternica dramă „democratică" a lui Calderón de la Barca, *El alcalde de Zalamea*, aflăm verificarea acestei curiozităţi. Soldaţii sînt cantonaţi în satul Zalamea şi don Alvaro de Ataide, căpitan, este încartiruit la Pedro Crespo, bătrîn şi bogat cultivator, cu o fiică Isabel şi un fiu Juan. Deşi plebeu, Crespo nutreşte un sentiment al onoarei fanatic, şi nu e aci simplă intenţie critică din partea dramaturgului:

JUAN
De ce vrei, fiind aşa de bogat,
Să trăieşti supus
Acestor rechiziţii?

CRESPO
Cum pot
Să le evit şi să fiu scutit?

JUAN
Cumpărînd un titlu de nobleţă.

CRESPO
Spune-mi, pe cugetul tău, e cineva
Care să nu ştie că sînt
Om de jos, deşi de neam curat?
Nu, desigur:
Atunci ce cîştig eu cumpărînd
Un titlu de nobleţă de la rege,
Dacă nu cumpăr şi sîngele?
Vor spune oare atunci oamenii că sînt
Mai bun decît acum? Prostie!
Ce vor zice? Că sînt nobil
De cinci sau şase mii reali.
Aştia sînt bani, nu onoare,
Căci onoarea n-o cumpără nimeni.

Prin urmare Crespo nu dispreţuieşte sîngele aristocratic admiţînd o fatalitate de clasă, însă socoteşte că

---

[1] *Representaciones* de Juan del Encina. Strasburgo, Bibl. Romanica, 208, 209, 210.

dreptul de onoare îl are și el. Nu vorbește nici măcar de merit ci în fond tot de o calitate ereditară, de *linaje limpio*. Reacțiunea sentimentului său de onoare e tot atît de arogantă ca a unui grande, ba este pe deasupra fanatică și de o cruzime logică implacabilă. Juan se înrolează în armată. Înainte de a pleca cu don Lope de Figueroa, capul armatei (om maladiv, binecrescut și violent, formînd un viu contrast cu țăranul) primește de la Crespo următoarea morală:

Prin grația lui Dumnezeu, Juan,
Ești de neam mai curat
Decît soarele, însă de jos.
Îți spun aceste două lucruri,
Unul ca să nu-ți încovoi
Într-atît mîndria și curajul
Încît, din neîncredere, să părăsești
Aspirația de a ajunge prin mijloace înțelepte
A fi mai mult; al doilea
Ca să nu ți se-ntîmple din îngîmfare
Să fii mai puțin: folosește-te
De amîndouă aceste observații
Cu modestie;
etc.

Cu vremea se pare că întreg poporul spaniol capătă un complex de superioritate, întemeiat pe prezumția calității sîngelui, încît mai tot omul își pune un „don" înaintea numelui, pînă și *la gente baja, y hasta las rameras públicas*, cum afirmă Cervantes. E „donemania" ridiculizată de Quevedo[1]. Acestui orgoliu național îi corespunde disprețul față de celelalte neamuri, în special portughezi, genovezi, venețieni și, bineînțeles, arabi. Cea mai bună poate din comediile lui Lope de Vega, *El remedio en la desdicha*, îngăduie comparația calitativă între spanioli și mauri. Rodrigo de Narváez, *alcaide* de Alora, este tipul militarului spaniol: erotic, focos, plin de sentimentul onoarei. În Coín, a văzut la zăbrele o maură pe care plănuiește a

[1] „Don" spaniol suferă procesul de degradație al romînescului „cocoane", care azi e un insignifiant „coane".

o cuceri după toate regulile, crezînd întreprinderea dificultoasă. Nuño, soldat, are o filosofie mai prozaică despre maure:

Nu merită doi gologani,
Fii mîngîiat și vesel
Căci în cerul lui Mahomet
Serafimii stau jos.
Maurele astea sînt lascive.

Într-adevăr, incitată printr-o scrisoare, compusă din curată întîmplare chiar de soțul ei, prins de Narváez, maura Alara vine și, culmea, se arată foarte amoroasă:

Nu fiți supărat, domnule,
Slujiți-vă de mine;
De vreme ce am venit aci
Vreau să răsplătesc dragostea voastră.

Lui Narváez, cavaler spaniol, situația i se pare extrem de delicată:

Ce va spune soțul dumitale,
Decît că l-am înșelat?
Dumnezeu știe
Că nici nu l-am cunoscut.
Aflã că sînt cavaler,
Și că a-i răpi onoarea
Contrazice firii mele.

Ce-i drept, Arráez, maurul, are un *pundonor* teribil. Negăsind acasă pe Alara el vine furios în tabăra lui Narváez, înarmat cu lance și pavăză, și provoacă la duel pe spaniol, spre indignarea soldaților care se vede că nu admit onoarea arabă:

PÁEZ
Îngăduie-mi, *alcaid* ilustru,
Să-l spînzur de un crenel.

Narváez, generos, îi dă drumul, dar are impresia că maurii își cam iau nasul la purtare și decide împotriva lor un atac nocturn, nu prea cavaleresc:

NARVÁEZ

Fiecare să fie atent și cu ochii-n patru
Nici vîntul să nu ne-audă,
Să vă mișcați tiptil
Ca lupul cînd merge să fure...

Toată preocuparea lui Narváez este de a o căpăta pe maură fără a călca legile onoarei, provocîndu-l pe Arráez să le calce. Întîmplarea îl ajută, căci Alara îi trimite în dar niște cămăși brodate și o cerere să i se dea *mejor marido*, căci al ei umblă s-o omoare (și nu fără bune motive, precum știm). Narváez e scandalizat, provoacă la luptă pe maur care, laș (fiindcă așa vrea autorul, pentru plăcerea publicului) se predă. Narváez o are acum pe Alara ca o răsplată justă. Totuși ideea de onoare nu este aceeași pentru spanioli și mauri, și tendința lui Lope de Vega se vede a fi aceea de a dovedi că maurii reprezintă o umanitate de calitate inferioară.

Disprețul față de celelalte nații se străvede în operele burlești ale lui Quevedo[1]. Într-o metodă *para saber todas las ciencias y artes mecánicas y liberales en un día* se dau lecții sumare de limba franceză, care se învață „zicînd *bu* precum copiii cînd fac *bau*; adăugînd *bon compere* și spunînd *macarelage*, fără a uita de a zice *Francia*, *musiur* și *madama* ai terminat". Italiana „e mai ușoară, fiindcă dacă ai zis *vitela*, *signor sí*, *corpo dil mondo* și știi proverbul *pian pian si fa lontan*, precum și dacă pronunți pe *ch*, *ce* și pe *ce*, *ch* ai învățat și limba asta". Cît despre limba arabă „nu-i nevoie decît să latri, fiindcă e limbă de cîini, și te vor înțelege îndată". Acesta e un fel de a insinua simplismul limbilor mai sus pomenite, indiciu de ideație redusă.

În fond, orgoliul de clasă și mîndria națională sînt proprii tuturor popoarelor, iar prepotența o atitudine tipică a seniorului canonic. Eroii literaturii spaniole se deosebesc de cei ai altor literaturi în aceste vicii universale, prin nuanțe de temperament, care sînt

---

[1] Quevedo, *Obras satíricas y festivas*. Prólogo y notas de José M.—A. Salaverría. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1924.

aroganța infatuată, violența subită, gelozia barbară tip Othello, și un *pundonor* absurd care dezlănțuie răzbunări regretabile la meridianul nostru.

Iată-ne acum în fața unei opere spaniole tipice *Las mocedades del Cid*, de Don Guillén de Castro y Bellvís[1]. E o operă dramatică în două piese, *comedia primera* și *comedia segunda*, permițînd urmărirea unui caracter în dezvoltare (principele don Sancho). Pentru acest lucru, precum și pentru debuturile directe ale scenelor și mișcarea acțiunii e posibilă o analogie cu teatrul shakespearian.

Las mocedades del Cid este expresia unei societăți feudale, ierarhice și conformiste, în care individul nu are nici o viață interioară și trăiește din și pentru opinia publică. Structura acestei societăți e gotică, sîngele eroilor însă e iberic și într-o oarecare măsură african, de unde violența reacțiunilor față de stricarea ordinii convenționale. Contele de Orgaz e supărat că regele a numit ca guvernor al principelui don Sancho pe Diego Laínez, tatăl Cidului. Cinstea aceasta, după ierarhie, i se cuvenea lui, precum o spune îndrăzneț regelui:

Yo lo merezco!!

Lucrul se putea notifica arogant, în fine, dar cu măsură. Însă în vinele contelui curge un sînge în clocote, și contele dă o palmă lui Diego Laínez. Acum sîngele începe să fiarbă dincolo. Bătrînul e nenorocit, nu mai are *honor*, toată tensiunea sufletului său este în direcția reabilitării în fața opiniei publice. Pentru asta face niște lucruri cu desăvîrșire descreierate. Încearcă tăria fiilor săi, fiindcă el, bătrîn, nu se poate răzbuna. Pe unul îl strînge crunt de mînă, altuia, lui Rodrigo, îi mușcă un deget, încît acesta, exasperat, strigă:

Dacă n-ai fi tata
Ți-aș da o palmă!...

---

[1] D. Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid*, segunda edición. Edición y notas de Victor Said Armesto. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1923.

Laínez răspunde:

N-ar fi cea dintîi!

însă e încîntat de vigoarea mîniei fiului, care se va bate cu contele și-l va ucide. Prin urmare, în această lume nu e nici un chip de împăciuire cînd un cuvînt nefericit a scăpat din gură. Unul din adversari trebuie să moară, altfel moare celălalt de inimă rea.

Spălarea onoarei lui Diego Laínez aduce altă complicație socială. Mortul este tatăl Ximenei, pe care o iubește Rodrigo. Fără îndoială, o femeie nu poate vedea cu ochi buni pe ucigașul tatălui ei, fie și logodnic. Însă în acele vremuri femeile erau obișnuite cu astfel de accidente, și Ximena însăși înțelege situația:

Ah! Rodrigo, Rodrigo,
mărturisesc, deși spre durerea mea,
că răzbunîndu-te de afront
te-ai purtat ca un cavaler.

De altfel, în cazul cînd nu s-ar fi răzbunat, Rodrigo ar fi fost nedemn de a fi logodnicul Ximenei. Așadar, cu toate că tremură tainic la ideea de a-l pierde pe Rodrigo, Ximena se plînge regelui cu vehemență și oferă mîna cui îi va aduce capul infamului, conștientă că totul e un trist tribut de plătit opiniei publice (*¡Ay, honor, quanto me cuestas!*).

Acum se petrece altă întorsătură spirituală proprie evului mediu și potrivită cu exaltarea sufletului spaniol. Mîhnit, Rodrigo cade la misticism, mănîncă dintr-un taler cu un lepros care apoi se destăinuie a fi Sfîntul Lazăr, însă devoțiunea lui Rodrigo se amestecă medieval cu acte militare. Un păstor își îngăduie o legitimă observație:

N-am văzut în viața mea
om mai credincios și mai soldat!

la care eroul răspunde:

A fi creștin
nu împiedică să fii cavaler...

Soldatul ori cavalerul
dacă nutrește bune intenții,
cu gardă aurită la spadă și pene la pălărie,
călare și cu pinteni
poleiți, viteaz divin,
își va face bine ziua,
de nu rătăcește drumul;
fiindcă înspre cer,
aci plîngînd, aci rîzînd,
unii merg suferind,
alții luptînd.

Rodrigo rămîne deci ireductibil un feudal, incapabil să renunțe la arme și pentru care apropierea de lepros e mai mult un indiciu de orgoliu, ca și liniștea cu care don Juan Tenorio mănîncă scorpioni. După criza de ascetism se și bate cu un ambasador aragonez ce și-a luat asupră-și cauza Ximenei, și omorîndu-l poate scoate capul în lume și deveni soțul femeii mîniate.

Comedia segunda dezvoltă mai mult caracterul lui don Sancho care, murind tată-său don Fernando, și înțelegînd să adune singur părțile de țară împărțite între toți copiii, combate pe fratele său, don Alonso, rege în León („Prindeți, omorîți pe fratele meu! Să nu scape, să nu fugă!") și asediază Zamora, luată de soră-sa Urraca. Curios și aci este felul cum lucrează morala cavalerească, în contradicție cu interesul politic. Un oarecare, spre a intra în grațiile doñei Urraca, omoară pe don Sancho și încearcă a se scuza cu argumente în stilul lui Lorenzino de' Medici:

Trădare este oare să întinzi mîna
asupra unui rege care a fost tiran?

I se răspunde cu un principiu feudal:

Seniorul nu este niciodată tiran.

Conflictul între tabăra mortului și cei din Zamora se rezolvă printr-o luptă între cei cinci fii ai lui Arias și don Diego Ordóñez de Lara, concepută ca un spec-

tacol distractiv în fața unui juriu și a regelui Alfons. Lui Arias i se prăpădesc fiii și el suportă nenorocirea cu demnitate lirică, asemeni Hatmanului Arbore al lui Delavrancea. Amorul propriu primează asupra instinctului de conservare, fiindcă Rodrigo moare, avînd doar satisfacția de a fi declarat învingător de către juriu.

Cînd se analizează *Cidul* lui Corneille se insistă asupra luptei între pasiune și datorie, susținîndu-se că eroul se constrînge printr-o voință călăuzită de rațiune. Toate astea pot merge pentru teatrul lui Corneille. Eroii lui Guillén de Castro însă sînt iraționali, lipsiți de orice putere de frenație a furiei. Don Diego Ordóñez de Lara face zamorenilor o provocare teribilă, adevărată rodomontadă:

Provoc ca pe niște trădători,
întîi consiliul însuși,
copiii și oamenii mari,
bătrînii și pruncii;
provoc chiar și pe femei,
pe morți și pe vii,
provoc pe cei pe cale de-a se naște
fiind puțini cei născuți...
provoc piețele, ulițele
din Zamora voastră, și pe cine a făcut
casele cele mai umile
și cele mai superbe edificii;
provoc pîinea, provoc carnea,
provoc apa, provoc vinul,
păsările vînturilor
și apele rîurilor.

Sfidarea dementă sună aidoma cu aceea dintr-o comică colecție de *Rodomontades espagnoles* (1629), tipărită la Paris, unde citim:

„Vreau să omor pe acest ticălos, pe nevasta și pe slugile lui, cîinii, pisicile, păduchii, purecii, ploșnițele acestei case, s-o dărîm de sus pînă jos, ca nici Pluton și toți dracii din infern să nu mi-i scoată din mînă, spre a vîrî spaima în oameni

ca nimeni de aci înainte să nu mai aibă cutezanța să mă ofenseze"[1].

Nu-i trebuia lui Arias prea mult bun-simț ca să răspundă:

Ai vorbit ca un viteaz
Însă nu ca un înțelept.
În ce-au făcut cei mari
ce vină au cei mici?
Și ce vină au morții
de ceea ce-au făcut viii?
Cu ce-au păcătuit însă în Zamora
ulițele, piețele, edificiile?

Pentru Arias, don Diego e viteaz și numai excesiv, pentru noi el e de-a dreptul umoristic, din pricină că furia și onoarea lui sînt geografice, intransplantabile aiurea.

În mod curent întîlnim în literatura veche gesturi de mînie ori de durere necugetate, lipsite de decență. Într-un fragment de *cantar de gesta* cu materie carolingiană, tratînd episodul de la Roncesvalles (secolul XIII), avem în fața noastră un *Carlos el enperante*, violent îndurerat, umblînd *por la mortaldade* în căutarea nepotului său Roldán (Roland) și smulgîndu-și barba pînă la sînge cînd îl găsește mort:

Regele cînd îl văzu, auziți ce face:
ridică mîinile în sus și se trase de barbă,
din barba înflorită curgea roșu sîngele;
auziți apoi ce zice bunul rege,
zice: mort este nepotul meu, bunul don Roldáne[2].

În preacunoscuta *Romance del rey moro que perdió Alhama*, regele omoară fără rost pe cel care-i aduce vestea pierderii Alhamei (dar avem de a face cu mauri):

Se plimba regele maur prin cetatea Granadei
de la poarta Elvirei pînă la poarta Vivarrambla.
— Vai de Alhama mea!

[1] L. Pfandl, op. cit., p. 247.
[2] Dr. Wilhelm Giese, *Anthologie der geistigen Kultur auf der Pyrenäenhalbinsel* (Mittelalter). Hamburg u. Berlin, Hanseatische Verlaganstalt, 1927.

Îi sosise cărți că Alhama fusese pierdută,
cărțile le aruncă pe foc și pe vestitor îl omorî.
— Vai de Alhama mea!

Descălecă de pe un catîr și încălecă pe un cal,
pe ulița Zacatín în sus se urcă la Alhambra.
— Vai de Alhama mea!

Cum sosea în Alhambra, poruncea pe loc
să se sune trompetele, trîmbițele de argint.
— Vai de Alhama mea!

Melisenda dintr-o *romance* cu materie de ciclu carolingian, avînd noaptea agitată din cauza dragostei, își deșteaptă însoțitoarele bătîndu-le cu palma:

Toată lumea dormea în paza Domnului,
dar nu doarme Melisenda, fata împăratului;
căci dragostele pentru contele Ayruelo nu-i dau tihnă.
Sări din pat cum a născut-o mă-sa,
își pune o fustă, negăsindu-și rochia;
merge prin palate unde se află damele sale,
lovindu-le cu palma, începu să le cheme:
„dormiți, fetelor, dormiți, ia sculați-vă;
cele ce știți ce-i dragostea, dați-mi sfaturi;
cele ce nu știți de dragoste, păstrați taină:
dragostele de contele Ayruelo nu-mi dau pace"[1].

Apoi merge la tată-său și, furioasă, îi omoară un alguazil.

Moravuri barbare sînt acelea din cunoscuta legendă a infanților de Lara narată într-un *Cantar de los infantes de Lara* de pe la sfîrșitul secolului al XIII-lea. Doña Lambra, supărată pe cei șapte infanți ai fratelui ei, Gonzalo Gustioz, îndeamnă pe soțul ei, Ruy Velázquez, să facă de petrecanie nepoților. Acesta trimite pe cumnatul său la regele maur, Almanzor din Córdoba, cu o scrisoare în care maurul era îndemnat

[1] Dámaso Alonso, *Poesía española, antología, I, Poesía de la edad media y poesía de tipo tradicional*. Madrid, Signo, 1935.

să omoare pe mesager. Almanzor se mulțumește să-l arunce la închisoare, dar copiii dați pe mîna maurilor au fost uciși, iar regele înfățișează cu rafinament crud capetele lor lui Gustioz. *Primera cronica general*, întocmită din inițiativa regelui Alfonso el Sabio povestește în stil naiv dar cu atît mai dramatic îngrozitoarea scenă:

„...Apoi Almançor merse la carceră unde zăcea prins Gonçalo Gustioz, tatăl celor șapte infanți, și cum intră Almançor și-l văzu, zise: «Gonçalo Gustioz, cum îți merge?» Răspunse Gonçalo Gustioz: «Cum este milostenia domniei-tale; și-mi pare bine că ai venit acum aici, căci știu că azi chiar îmi vei face grație și vei da poruncă să fiu scos de aci, fiindcă ai venit să mă vezi, că așa-i obiceiul oamenilor de seamă din nobilime, că atunci cînd seniorul merge să vadă pe prins, îndată îl slobozește». Zise atunci Almançor : «Gonçalo Gustioz, voi face ceea ce zici, că pentru asta am și venit să te văz, dar mai întîi îți spun asta: că am trimis oștile mele în țara Castiliei și s-au bătut cu creștinii pe cîmpul de la Almenar; și acum mi-au adus din această bătălie opt capete de bărbați foarte de seamă; șapte sînt de tineri și celălalt de om bătrîn; și vreau să te scot de aci să vezi de le poți cunoaște, că zic căpitanii mei că sînt de fel din Alfoz de Lara». Zise Gonçalo Gustioz: «Dacă le-aș vedea ți-aș spune și ale cui sînt și din ce loc, căci nu e cavaler de vază în toată Castilia pe care să nu-l cunosc cine-i și de unde-i». Almançor porunci atunci să-l scoată, și merse cu el la palat unde se aflau capetele pe un cearceaf. Și cînd Gonçalo Gustioz le văzu și le cunoscu atîta supărare îl cuprinse încît căzu îndată ca și mort la pămînt, iar cînd își veni în fire începu să plîngă atît de grozav asupra lor că era mirare mare"[1].

Evident, și Lăpușneanu făcea isprăvi de acestea, dar în cazul lui e politică la mijloc și noi îl socotim pe domnul moldovean ca un om anormal, pe cînd infanții de Lara sînt victimele unei uri feminine, născute din arțag. Faptul e așa de teribil, încît nu se poate strimta în albia îngustă a unei tragedii de tip clasic ca *Los siete infantes de Lara*, de Juan de la Cueva, unde

[1] W. Giese, op. cit., p. 62; Ramón Menéndez Pidal, *La leyenda de los infantes de Lara*, Madrid, 1934.

de altminteri nu se respectă, prin forţa lucrurilor, unitatea de timp, intervenind între două momente cam optsprezece ani. Preatumultoasa, africana poveste, devine veştedă. Mudarra González, fiul făcut cu o arabă a lui Gonzalo Gustioz, numit aci Bustos (prin urmare se făceau astfel de amestecări de sînge!) îşi răzbună, devenit mare, tatăl şi pe cei şapte fraţi vitregi, omorînd pe Ruy Velázquez şi dînd foc doñei Lambra, din îndemnul căreia se făcuse crima. În torturata de reguli tragedie tot se aude un strigăt sălbatec, acela al lui Mudarra, poruncind pîrjolirea mătuşei sale:

Puneţi foc, aruncaţi lemne, lăsaţi-o să ardă[1].

Revenind la noţiunea de onoare şi la tumefacţiile ei sanguinare, Juan de la Cueva, aşa de rigid şi de artificial clasic, ne oferă o exemplificare în *El infamador*, piesă cu miraculos păgîn. Leucino, îndrăgostit de Eliodora, recurge la toate serviciile Teodorei, *alcahueta*, apoi la o ceată întreagă de rufiane, pe care le ajută şi Venus, furioasă că Eliodora este o ciracă a Dianei. Totul în zadar. Leucino face atunci o depoziţie falsă împotriva Eliodorei, închisă pentru un omor făptuit în legitimă apărare, precum că ar fi avut de mult relaţii cu el, şi că victima fusese ucisă din gelozie şi nu fiindcă încercase o agresiune, cum era adevărul. În proces se amestecă şi părinţii, induşi în eroare, iar tatăl Eliodorei trimite fiicei sale o zaharica otrăvită care se preface însă, din fericire, în floare. Din această situaţie imposibilă şi absurdă, Eliodora scapă graţie intervenţiei Dianei. Leucino e osîndit de zeiţă să fie aruncat în Betis (Guadalquivir), dar apa protestează, nu vrea să fie murdărită, şi vinovatul e îngropat de viu în pămînt. Precum vedem răutatea lui Leucino nu găseşte altă răzbunare mai acerbă decît a întina onoarea Eliodorei, şi efectul este că tatăl fetei nu mai poate suporta blamul şi trimite progeniturii sale otravă. Se dă şi o explicaţie socială a nemerniciei infamatorului. Leu-

[1] Juan de la Cueva, *El infamador, Los siete infantes de Lara y Exemplar poético*. Edición, notas e introducción de Francisco A. de Icaza. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1924.

cino e un bogat fanfaron și plebeu care cunoaște avantajele averii:

Prostule! Zugrăvește-mi acum un cavaler
mai viteaz decît Cidul ori decît regele got Rodrigo,
dar sărac, și pune-l în competiție
cu un bogat de familie obscură,
vei vedea a cui va fi victoria
dintre cei doi,
și-ți vei da seama cine dintre ei trăiește în memorie,
nobilul sărac, ori țărănoiul bogat.

Este greu de determinat împotriva cui mergeau propriu-zis ironiile lui Juan de la Cueva, dacă împotriva parveniților dintre plebei sau a nobleței scăpătate și înfumurate. În întîia ipoteză, Leucino rămîne exponentul unei clase de oameni răzbătători și ajunși prin ei înșiși, cu dispreț față de privilegiații nașterii. Oricum ar fi, și Leucino, și tatăl Eliodorei trădează un *pundonor* de genul fioros.

În cazul Eliodorei, tatăl se simte atins de infamia presupusă a fetei. Într-o piesă de Bartolomé Torres Naharro, *Himeneo*, fratele, el însuși de moravuri destul de risipite, este acela care se socotește atins de purtările surorii lui. Aceasta a acceptat serenade de la Himeneo, tînăr de bună familie și bine intenționat. Fratele scoate pumnalul cu gîndul de a-și ucide sora culpabilă și-o invită să-și facă rugăciunea, și numai norocul face ca Himeneo, pretendentul, să apară la vreme și să facă dovada că e gentilom și că are de gînd a se căsători cu fata[1].

Gelozia și reputația familiei ocupă un loc important, se-nțelege, în tematica teatrului spaniol. Gelozia se complică cu *pundonor*, fiind mai ales un sentiment de a fi pierdut în opinia publică, decît suferința de a pierde o femeie. Gelozia de care suferă eroii teatrului lui Lope de Vega, dramaturg cu mari daruri poetice, însă prețios și gongoric, ia uneori dimensiuni atroce. Astfel ducele de Ferrara, din *El castigo sin venganza*,

---

[1] *Théâtre Espagnol*, tome I, introduction et notes par Henry Mérimée. Paris, La Renaissance du livre (Les cent chefs-d'oeuvres étrangers).

furios că fiul său îl înșală cu mama vitregă, concepe o răzbunare ingenioasă. Poruncește fiului său, numit Federico, să omoare un pretins dușman legat de mîini și de picioare și acoperit cu o tafta și care nu-i decît Casandra, mama vitregă a lui Federico și soția ducelui, apoi dă ordin ca fiul să fie ucis ca asasin al mamei sale.

Porfiar hasta morir dramatizează cazul poetului galician Macías (secolul XV), tip de *enamorado* peninsular, trăindu-și dragostea și cîntînd-o. Macías e omorît de un soț gelos cu o lance aruncată din grilajul turnului în care regele îl închisese mai mult spre a-l apăra[1]. În *La estrella de Sevilla* își face loc protestul împotriva abuzurilor regale în domeniul erotic. Regele Don Sancho el bravo a pus ochii pe o tînără doña Estrella Tabera, bine păzită de fratele său, și a avut fantezia să pătrundă în casa ei mascat. Din păcate, vigilentul frate, Busto Tabera, îl surprinde, se preface însă a nu-l cunoaște și-i administrează o morală aspră:

Pleacă, oricine-ai fi
Și altă dată să nu mai insulți pe rege,
Și să nu te mai dai drept regele, netrebnicule,
Cînd faci așa fapte urîte.

Pe deasupra spînzură chiar în palat, cu biletul regal în mînă, pe sclava ce fusese complicea regelui. Iritat, regele pune pe don Sancho de las Roelas să-l omoare pe Busto. Sancho e arestat iar judecătorii, cu toate insistențele suveranului, îl osîndesc la moarte, arătînd aceeași inflexibilitate:

Poruncește-ne ca unor vasali,
Dar nu ne cere lucruri nedrepte
În calitate de judecători.

---

[1] Figura lui Macías este așa de populară în lumea occidentală, încît o evocă într-o poezie *(Don Massias)* pînă și Uhland:

Don Massias aus Galicien
Mit dem Namen: der Verliebte,
Sass im Turm zu Arjonilla,
Klagend um die Treugeliebte.

Uhlands gesammelte Werke, I, p. 183. Stuttgart, I. G. Cotta.

Regele se vede nevoit, ca să-și salveze prietenul, a mărturisi că el dăduse ordinul uciderii lui Busto, nu fără a fi mirat în cel mai înalt grad:

Toată această lume mă înspăimîntă.

Negreșit, autorul personifică în Busto și în judecători aspirația supușilor de a fi feriți de abuzuri, însă ca artist, a lăsat să-i scape regelui o legitimă oroare de fanatism. Lope de Vega va cruța în general personajele regale pe care le va socoti, dimpotrivă, niște curți de apel ale poporului. Abuzivii sînt în chip curent seniorii, iar victime țăranii care manifestă însă o gelozie, un *pundonor* tot atît de enorme ca și ale aristocraților, și pentru noi, prin urmare, de natură a îndreptăți exclamația regelui Don Sancho: *„Toda esta gente me espanta.“*

Peribáñez y el Comendador de Ocaña este o astfel de dramă a unei *honra* plebee umflate. Comandorul de Ocaña a cunoscut într-un accident pe Casilda, tînăra mireasă a țăranului Peribáñez. Nimic mai firesc decît să simtă înclinare pentru frumoasa țărancă. Spre a-l îndepărta, comandorul îl face pe Peribáñez căpitan și în lipsa lui merge cu muzicanți la casa Casildei. Soțul prinde de veste și-l omoară pe comandor, sub motiv că „onoarea“ sa e în joc. Vina comandorului nu pare totuși mare și teatrul francez ar fi tratat subiectul cu multă bonomie. Îndrăgostindu-se de Casilda, aristocratul aducea un omagiu măgulitor frumuseții. Femeia putea să-l îndepărteze, cum a și făcut. A ucide un om numai pentru o serenadă e un gest arab. Regelui, căruia i se înfățișează, Peribáñez îi face o teorie care nu e de loc democratică. El pretinde că deși e un simplu țăran aparține unei „rase pure, ce n-a fost niciodată pătată de sînge evreiesc ori musulman“[1]. Așadar *honra* lui se bizuie pe ideea că un țăran spaniol e un aristocrat de sînge față de individul altor nații.

Crespo din *El alcalde de Zalamea* de Calderón e tot atît de dîrz. Cantonamentul trupelor se ridică dar căpi-

[1] La fel Dorotea din *Don Quijote* se laudă că e fată de *labradores: „gente llana, sin mezcla de alguna raza mal sonante“*.

tanul (mai mult uşuratic şi cu educaţie de militar nomad) vine şi fură pe Isabel şi o batjocoreşte într-o pădure, legînd pe Pedro Crespo de un pom. Rănit, căpitanul se refugiază în sat, unde Crespo, devenit *alcalde*, îl arestează. Crespo cade în genunchi şi cere satisfacţie, oferind zestre suficientă. Căpitanul refuză mezalianţa (alt efect al tiraniei opiniei publice) şi pretinde respect:

CĂPITANUL
Trataţi cu respect...

CRESPO
Asta
Este foarte drept.
Într-adevăr, duceţi-l cu respect
La închisoarea consiliului şi tot cu respect
Puneţi-i o pereche de cătuşe.
Şi un lanţ; şi luaţi seama,
Cu respect,
Să nu vorbească cu nici un soldat.

Căpitanul face o observaţie, în care intră o fărîmă de adevăr:

¡Ah villanos con poder!

Don Lope vine furios, reclamînd prinsul, pendinte de altă justiţie, sparge uşile închisorii, găseşte însă pe căpitan strangulat. Soseşte şi regele, care reproşează şi el necompetenţa, deşi nu găseşte vreun cusur în substanţa procesului:

REGELE
Dacă lucrurile stau astfel
De ce, fiind căpitan
Şi cavaler, n-ai pus
Să-l decapiteze?

CRESPO
Mă-ntrebaţi de ce?
Măria-ta, cum pe aci hidalgii
Se poartă bine
Călăul pe care-l avem
Nu a învăţat să taie capete.

Răspunsul e sarcastic și de un raționament sălbatic și constituie fără îndoială o critică îndrăzneață pentru vremurile acelea ale nobilimii privilegiate. Azi, indiferenți ca cititori și privind lucrurile de sus, sîntem speriați de o justiție musulmană în care n-a intrat un grăunte de iertare și de omenie.

El Médico de su honra e un fel de *Othello* tratînd un caz de gelozie dementă. Infantele don Enrique dă ochii cu doña Mencía de Acuña, pe care o iubise odată, și rămîne surprins de a o afla soția lui don Gutierre Alfonso Solis. Între cei doi nu se petrece nimic culpabil, totuși don Gutierre cade pradă unor suspiciuni frenetice, constatabile în analizele sale:

Aseară am sosit acasă,
E adevărat; însă mi s-au deschis
Îndată porțile și soția mea
Ședea singură și liniștită.
Cît despre faptul că m-au vestit
Că era un bărbat cu ea,
Dezvinovățirea o aflu
În aceea că ea însăși mi-a spus asta.
Cît despre faptul că s-a stins
Lumina, cine-mi dovedește
Că n-a fost
O curată întîmplare?
Cît despre aceea că am găsit această spadă,
Poate să fie a vreunui
Servitor. Întrucît privește (ah, îndoială!)
Asemănarea cu spada
Infantelui, poate fi
Altă spadă la fel cu aceea,
Fiindcă nu există lucrătură oricît de rară
Care să nu-și găsească încă o mie de perechi.
Analizînd și mai de aproape cazul
Mărturisesc (vai mie!) că putea fi
A infantelui, și mai mărturisesc
Că acesta se afla aci, deși n-a fost
Cu putință să-l văd;
Dar fiind totuși așa, reiese oare numaidecît
Că este vinovată Mencía?
Etc.

Ideea numai de a fi înșelat răscolește sîngele lui Gutierre:

REGELE

Spune-mi
Pentru ce atîtea bănuieli,
Gutierre, ce-ai văzut?

DON GUTIERRE

Nimic: căci oameni ca mine
Nu văd; ajunge să-și închipuie.

Gutierre ar fi în stare, cum spune însuși, să-i scoată bănuitului inima cu mîinile, să i-o mănînce bucată cu bucată, bîndu-i sîngele. Cînd i se pare că posedă dovezi decisive (de altfel greșit interpretate) cheamă un *sangrador*, un chirurg, pe care îl pune să lase sînge doñei Mencía. Aceasta moare prin hemoragie.

O răzbunare teribilă se întîlnește și în *A secreto agravio, secreta venganza*. Doña Leonor dă ochii cu don Luis de Benavides cu care voise să se căsătorească, dar pe care-l crezuse mort. Măritată acum cu altcineva, simte fireasca nevoie de a se explica față de fostul iubit. Însă, soțul, gelos, ucide într-o barcă pe mare pe Luis, pretextînd înecul și dă foc la casa în care se află soția sa. Calderón și-a dat seama că chiar pentru publicul spaniol fapta putea să pară smintită, de aceea a făcut din execrabilul erou un... portughez:

Va fi cea mai publică răzbunare
Pe care a văzut-o vreodată lumea,
Va ști regele, va ști don Juan,
Vor ști oamenii și chiar veacurile
Viitoare, pe legea mea, ce vrea să zică
Un portughez ofensat.

În *El mayor monstruo los celos*, piesă bizară, localizată într-o Iudee adusă la modul espagnolesc, gelozia devine un fel de fatalitate. Tetrarcul Heródes se crede, în urma unui vaticiniu, capabil de a omorî pe iubita lui soție Mariene cu un pumnal. Atunci, ca să evite inevitabilul, caută să scape de pumnal ce cade în cele din urmă tot în mîinile lui. Făcînd o crimă,

de care nu e responsabil, Heródes se aruncă în mare. Acest chip de a vedea lucrurile prevestește naturalismul. Heródes are voința bolnavă, suferă de obsesii și comite fapte iraționale din cauza unui factor transcendent, azi am zice ereditar, ori rasial, care e, în împrejurarea lui, gelozia.

Teatrul lui Francisco de Rojas Zorrilla păstrează unele idei locale, însă intriga și dialogul sînt clasice, stilul e prețios, mișcarea monotonă. Numai servitorii aduc un ton pitoresc și crud. Dar în *Del rey abajo, ninguno*, sangvinitatea spaniolă reapare. Piesa conține, e adevărat, protestul împotriva abuzurilor erotice ale clasei feudale, cu observarea că se îngăduie doar regelui licențele morale. Astfel, don García, cultivator opulent, constată că un oarecine, de fapt un agasant don Mendo, dă tîrcoale soției sale doña Blanca. Crezînd că individul este regele însuși, don García îl cruță, dar (onoare spaniolă!) neputînd suporta ultrajul, se hotărăște să ucidă pe Blanca și să se sinucidă. Din fericire, leșină înainte de a săvîrși cruda faptă. Apoi, aflînd că sîcîitorul nu-i regele, ci don Mendo, îl ucide pe acesta din urmă, aproape sub ochii regelui, pentru că, zice el:

Nu permit să mă înjosească
nimeni, afară de regele
(del rey abajo, ninguno).

Don Angel de Saavedra, Duque de Rivas (1791–1865), e unul care, deși iberic, a văzut eminent omul spaniol și putem spune că opera lui poetică are o valoare critică. Una din predilecțiile romanticilor este imitarea vechii romanțe spaniole. Ducele de Rivas mînuiește genul din vocație națională. Îmbinînd mai multe *romances* în chip de capitole, în general cu anecdotică din cronici, versificată în stil jurnalistic, dar cu o poezie de proză în care se relevă o acută vocație portretistică și mari însușiri plastice (autorul profesa pictura), poetul se arată maestru în zugrăvirea „calmului spaniol“, a acelei furii subite care produce o paloare mortală, disimulîndu-se sub o indiferență patetică.

Astfel, în *El conde de Villamediana*, se povestește cazul lui Don Juan de Tarsis, care a avut reaua inspirație să iasă la un *tournoi* cu un scut purtînd inscripția *Son mis amores* urmată de cîteva monede de argint numite *reales*. Bufonul interpretează, malițios: *Son mis amores reales* (Amorurile mele sînt regale, adică: iubesc pe regina). Filip al IV-lea a reținut aluzia și la serata de la curte arată o figură „calmă":

Regele stă cu doamnele,
Regina cu seniorii,
Ciocolata, dulcețurile,
Înghețatele trec pe rînd...
Apoi danțară,
În tactul sunetelor vesele,
Folii și ciacone
Și chiar plebee sarabande.

Regele se apropie afabil de cercul scriitorilor (Lope de Vega, Quevedo, Villegas), le vorbește de o comedie nouă de *Un ingenio de esta corte*, o elucubrație enormă, al cărei autor este, precum toți știu în Madrid, regele însuși. Regina cunoaște falsa liniște fanatică a regelui. Zadarnic încearcă să-l prevină pe Don Juan. Le ieșirea din palat, contele e ucis. *Una noche en Madrid en 1578* are o temă asemănătoare. În apartamentul prințesei de Eboli (pe care o protejează), regele Filip al II-lea a zărit de la balcon pe Juan de Escobedo, adorator al prințesei și prieten al lui Don Juan de Austria. Gelozia și calculul politic au și determinat o hotărîre imperceptibilă. Regele intră în salonul prințesei, se arată de *amable y franca dulzura*, roagă pe prințesă să-i cînte dintr-o lăută, apoi, cînd se aud clopotele, îngenunchează împreună cu tînăra femeie. Răsună un strigăt. Prințesa e alarmată, regele o liniștește:

Nada ha sido — dice,
El rumor de alguna ronda.

Însă a doua zi Juan e găsit mort. *El alcázar de Sevilla* prezintă o altă varietate de „calm", acela succe-

dînd unei furii nebune. Meridionalii ca și extrem-orientalii prezintă astfel de contraste. Oamenii din Sud sînt adesea obezi, placizi și somnolenți, expresii, ai zice, ale inerției. Și deodată scot cuțitul în izbucniri feroce, ori fac un *sfregio* la nasul inamicului, mușcîndu-i sfîrcul cu dinții, într-un salt neprevăzut, pentru ca apoi să recadă în starea de vegetare, ca niște biete ființe corpolente, apăsate de caniculă. În romanța Ducelui de Rivas, don Pedro, regele Spaniei, are la vederea fratelui său, don Fadrique, pe care îl urăște, o ieșire sălbatică (întîmplarea e povestită de Pero López de Ayala în *Cronica del Rey don Pedro: Como el Rey don Pedro fizo matar al Maestre de Santiago, don Fadrique en el Alcázar de Sevilla)*:

Palid ca moartea
Mîniosul don Pedro
Văzu pe frate-său de departe
Cînd intra în piață.

Ca și cînd ar fi fost de marmură,
Se opri în mijlocul salonului,
Și în ochii lui furibunzi
Ardea o văpaie îngrozitoare.

Zadarnic La Padilla, amanta regelui, încearcă a face un semn cu batista nefericitului don Fadrique să nu intre în palat. Îndată ce apare fratele, regele strigă gărzii sale înarmate cu ghioage: „*Matad al Maestre*", omorîți pe Maestru (Fadrique era Maestru al ordinului de Santiago). Și nu numai atît. Regele aleargă prin tot palatul după scutierii fratelui său și pe unul îl străpunge cu pumnalul în chiar odaia Padillei, fără a se înduioșa că acesta se apără ținînd în brațe o fetiță. Urmează faza calmă. Ca și cînd nimic nu s-ar fi întîmplat, regele se așază la masă, mănîncă, joacă table, merge la plimbare în port, iar noaptea intră în Torre del Oro unde adăpostește pe doña Aldonza, scoasă din mănăstire. Cu totul remarcabilă este romanța *Un castellano leal*, care tratează un caz de *pundonor*. Sufletul iberic este atît de sensibil, încît înregistrează vulnerările cele mai minimale, cu cîntar de farmacie.

Aburirea orgoliului trece și ea neobservată de ochiul superficial, absorbită în palori și rigidități. Cu atît mai surprinzător rezultă efectul. Arogantul duce de Bourbon, căruia Carol Quintul îi e totuși îndatorat, se plînge împăratului că nu i se dă găzduire de către contele de Benavente. Este chemat contele:

Susținut de pajii săi,
Coboară din litieră
Contele de Benavente,
La poarta palatului.

Era un bătrîn respectabil,
Trup uscat, față suptă,
Cu doi ochi scînteietori
Încărcați de lungi sprîncene,

Și cu o înfățișare așa de nobilă,
Însă de o așa de severă gravitate,
Încît de departe inspiră venerație
Iar de aproape teamă...

Cu pas încet, dar hotărît,
Suie scările,
La trecerea lui, halebardele
Se izbesc o dată în pămînt.

La ordinul împăratului, contele primește pe duce, însă cînd musafirul nepoftit pleacă, dă foc casei:

...în noaptea în care părăsi
Palatul plecînd
Cu suita și cu pajii,
Orgolios și satisfăcut,

Pașnica lună fu încețoșată
De un abur alb și des,
Care se ridică din înaltele coperișuri
Crescînd în sus,

Prefăcîndu-se curînd
În fum confuz și gros,
Ce-ntuneca cerul limpede
În nouri vineți.

El cuento de un veterano e de categoria nuvelei italiene colorate violent de un romantic și prezentînd o femeie demonică. În esență romanța studiază un caz monstruos de *pundonor* feminin și de „calm". Încartiruit în Parma, Don Juan Enriquez de Lara, venit cu trupele marchizului de Castelar, primește dindărătul storului unei ferestre de mănăstire un mesagiu din partea unei călugărițe tinere care-l solicită să nu lipsească de la o recepție dată de stareță. Don Juan merge împreună cu colonelul și alți ofițeri. Serata, în parloarul unde invitații și călugărițele stau de o parte și de alta a unui grilaj, constituie un tablou curios de epocă. Societatea monahală

O formează vreo douăzeci de călugărițe
Care, cu vălurile date la o parte,
Și cu tunicile albe
Și mantalele negre

Dau grilajului înfățișarea
Unei oglinzi vrăjite,
Unde conjurată de un mag
Apare o ceată de fantasme.

Se face musafirilor o tratație în care timp călugărița de după stor îi strecoară lui Don Juan o invitație pentru miezul nopții. Îmboldit de curiozitate și, în fine, și de orgoliu masculin, ofițerul merge, pătrunde în celula tinerei călugărițe, e tratat cu pișcoturi și vin de Cipru, apoi dus în fața unui dulap:

Don Juan merge, deschide dulapul,
Și la picioarele lui cade
Cadavrul unui cavaler
Îmbrăcat în veșminte bogate.

Călugărița îi lămurește că e un bărbat care a înșelat-o și pe care l-a atras ca și pe el, că știe că Lara însuși și-a bătut joc de soră-sa, dar îl iartă cu condiția de a ridica mortul și a-l îngropa. Îl amenință chiar

cu un pistol și-l concediază, muribund, strigîndu-i că vinul de Cipru fusese otrăvit[1].

Și în *I promessi sposi* de Al. Manzoni este o călugăriță scelerată, Gertrude, care, insultată de o novice, o omoară pe ascuns. *Forse se ne sarebbe potuto saper di più, se invece di cercar lontano, si fosse scavato vicino*". În sfîrșit, acolo avem de a face cu o bolnavă, înrăită de șederea, fără vocație, în claustru.

---

[1] Duque de Rivas, *Romances*, I–II. Introducción de Cipriano de Rivas Cherif. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1911–1912.

Umorul democratic

Ar fi greșit a se crede că ridiculizarea nobilului spaniol înfometat și grandios este un efect al criticii străinilor. Caricatura se datorește spaniolilor înșiși, de la care apoi a trecut în alte literaturi. Renașterea, cu ideile ei liberale, a avut ecou și în Spania, și murmurele democratice se aud clar în pragul lui *Cinquecento*. Astfel, în vestita *Comedia de Calisto y Melibea* o *ramera*, numită Areusa, o femeie de moravuri ușoare într-un cuvînt, face elogiul omului în sine, vestejind privilegiul:

„...Operele fac pe om — zice ea — fiindcă la urma urmelor toți sîntem fii ai lui Adam și ai Evei. Să încerce fiecare a fi bun el însuși, nu să caute virtutea în noblețа strămoșilor"[1].

Juan de Valdés este un heterodox, după expresia lui Marcelino Menéndez y Pelayo, și a respirat puțin aerul erasmitic. *Diálogo de la lengua*, ce i se atribuie, deși unii îi contestă paternitatea, pune și problema meritului sîngelui. Valdés face o mică profesie de credință, să nu zicem „democratică", dar în favoarea unei aristocrații a spiritului pe deasupra oricărei considerații de naștere:

Pacheco. — Deși în afară de chestiune, te rog să-mi spui pe cine-i numești plebei și vulgari?

---

[1] Fernando de Rojas, *La Celestina*, I—II, edición y notas de Julio Cejador y Frauca. Madrid. Ediciones de „La Lectura", 1913.

...Despre Renaștere în Spania: Manuel de Montolin, *El alma de España y sus reflejos en la literatura del siglo de oro*. Barcelona; R. Trevor Davies, *El siglo de oro español* 1501—1621. Traducción y prólogo de Angel L. Canellas. Zaragoza. Editorial Ebro 1944; Aubrey F. G. Bell, *El Renacimiento español*. Traducción y prólogo de Eduardo J. Marínez. Zaragoza. Editorial Ebro, 1944.

Valdés. — Pe toți cei cu suflet josnic și cu minte puțină.

Pacheco. — Chiar dacă sînt de familie mare și bogați?

Valdés. — Fie ei oricît de familie și oricît de bogații în cugetul meu ei vor fi plebei dacă nu sînt cu suflet mare și bogați la minte.

Marcio. — Filosofia asta n-ai învățat-o în Castilia[1].

Lazarillo de Tormes din populara nuvelă picarescă trece, după multe alte peregrinări ancilare, la un *escudero* care n-are nimic în casă și nu mănîncă nimic. Lazăr se hrănește cu coceni de varză și cerșește pentru stăpînul său. Într-o zi întîlnește un convoi funerar care o lua în direcția casei lor. Văduva se jelea: „Bărbate, unde mi te duc? La casa tristă și întunecoasă, *donde nunca comen ni beven*", unde nu se mănîncă și nu se bea nimic (văduva se gîndește la groapă). Lazăr înțelege altfel și aleargă alarmat la al său *escudero*: Stăpîne, pitește-te, că ne aduc un mort! Jignit, scudierul îl concediază pe Lazarillo. Aci este o observație de făcut. Ne aducem aminte că I. L. Caragiale povestea o farsă de actori, constînd în înlocuirea pe scenă a unei bucăți de brînză cu un cocoloș de lumînare. Brînza avea s-o ceară, cu mari mofturi, de la un țăran un grande de España fudul și flămînd. Piesa era *Don Ranudo de Colibrados* de August von Kotzebue, însă după Holberg, punctul de plecare cred că este în *Lazarillo de Tormes*. Aci scudierul, văzînd că Lazăr mănîncă pîine, se informează obiectiv: „Într-adevăr pare bună pîinea... De unde ai căpătat-o? Crezi c-a fost frămîntată cu mîini curate?" Apoi, îmbiat, ia și mănîncă *fieros bocados*. La fel se procedează și cu un picior de vacă. Scudierul, castillan, plecase din locul nașterii ca să nu-și scoată pălăria în fața unui concetățean cavaler[2].

Lope de Rueda scrie comedii în stilul Renașterii. Astfel *Comedia (llamada) Eufemia* are subiect nuvelistic, tratat sumar, aproape narativ și fără mult

[1] Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, edición y notas por José F. Montesinos. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1928.

[2] *La Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Edición y notas de Julio Cejador, y Frauca. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1926 [pe copertă 1914].

aparat dramatic, și se întemeiază pe descoperirea unui fals. Un servitor pretinde, spre a compromite pe Eufemia, de a fi coabitat cu ea, iar Eufemia dovedește că ponegritorul nici n-o cunoaște. *Comedia (llamada) Armelina* conține clasicele stabiliri de identitate a doi tineri, care nu-și cunosc părinții, cu ajutorul unui *deus ex machina*, Neptun, care dă informații genealogice și asistă la nunta perechii. Lope de Rueda era însă, probabil, fiu de meseriași și el însuși actor, cunoscător direct al vieții plebee. Eminența teatrului său stă în vitalitatea tipurilor de slugi, țărani. Teatrul antic și cel al Renașterii uzau larg de eroi sclavi ori servitori, însă într-un chip convențional. Aci dăm de o clasă autentică, într-un mediu spaniol zugrăvit realist. În *Armelina* acțiunea se petrece în casa fierarului Pascal Crespo, a cărui nevastă, o spăimîie slabă, semănînd cu „fata vitregă a Miercurii din păresimi", are fumuri nobilitare și se pretinde fiica lui Anton Ramírez Ruiz, Alvarez, Alonso de Pisano, Ureña de Pimentel. Să nu uităm că familia Pimentel aparținea celei mai înalte aristocrații spaniole.

La Prado se poate vedea chipul infatuat al lui don Antonio Alfonso Pimentel, zugrăvit de Velázquez. Ironiile plebeului Crespo sînt prin urmare un proces social:

PASCUAL

Și Pimentel de unde-i mai vine?

INÉS

Ah, păcatele mele! De la piperul *(pimienta)* pe care l-a vîndut în viața lui, fiind băcan trei ani, două luni jumătate și cinci zile. Tu nu vezi că Pimentel se trage din *de pimentibus*?

Orgoliul de familie al lui Melchior Ortiz, servitor neghiob din *Comedia (llamata) Eufemia* e și el o aluzie fină:

LEONARDO

...Și zi, tată-tău era dregător?

MELCHIOR

Se spune, domnule, c-a fost membru al tribunalului în Constantina de la Sierra.



LEONARDO

Ce-a fost?

MELCHIOR

Pomenește Măria-ta slujbele dintr-o comună.

LEONARDO

Primar.

MELCHIOR

Ceva mai jos, nițel.

LEONARDO

Alguazil,

MELCHIOR

Nu era de *alguazil*, că era chior.

LEONARDO

Paznic.

MELCHIOR

Nu putea să alerge, că-i tăiase un picior la judecată.

LEONARDO

Scriitor.

MELCHIOR

În tot neamul nostru n-a știut nimeni să citească.

LEONARDO

Atunci ce fel de slujbă avea?

MELCHIOR

Cum se cheamă ăștia care fac dintr-un om patru?

LEONARDO

Călăi.

MELCHIOR

Așa, așa, călău, călău și hingher mare în Constantina de la Sierra.

LEONARDO

N-am ce zice, ești fiul unui tată onorabil!

Un mijloc obișnuit, pentru nobil, de a-și purifica onoarea întinată este duelul. Pentru asta se cere curaj și nobilul hispanic e zugrăvit ca fiind viteaz, pînă la bravadă și fanfaronadă. Printre rodomontadele spaniole se citează și aceasta:

„Sînt silit să scuip mereu pe sfîrcul spadei mele, de frică să nu aprindă locurile pe unde trec".

Cu toate acestea apar în literatura spaniolă persiflări ale bravurii și profesiuni de credință de lașitate. Tot în *Eufemia*, de Lope de Rueda, Vallejo, lacheu, a provocat la duel pe Grimaldicos, *paje del Capiscol (caput-scholae)* sub cuvînt că acesta i-a atins cu capătul bastonului tivul pelerinei livrelei și promite că se vor vedea cîțiva morți la picioarele lui. Însă cînd Grimaldo sosește, Vallejo caută pricini de a se eschiva:

GRIMALDO

Haide! că sînt grăbit.

VALLEJO

Domnule Polo, desfă-mi, rogu-te, puțin legăturile astea de la picior.

POLO

Stai nițel, domnule Grimaldo.

VALLEJO

Acum strînge-mi cureaua asta dinspre partea spadei.

POLO

E bine acuși?

VALLEJO

Acum pune-mi o iconiță pe care o găsești aci în partea inimii.

POLO

Nu găsesc nici o iconiță.

VALLEJO

Ce? n-am aci nici o iconiță?

POLO

Zău că nu.

VALLEJO

Ce era mai de seamă am uitat acasă, sub căpătîiul pernei și nu pot să mă bat fără ea. Așteaptă-mă colea, șoricelule.

GRIMALDO

Fă-te-ncoace, fricosule.

Vallejo întreabă apoi pe Grimaldo de cînd nu s-a mărturisit, dacă vrea să lase o vorbă pentru tată-său ori să se facă o slujbă pentru sufletul lui, în cazul că l-ar omorî. Întreabă cum se cheamă tată-său și aflîndu-i numele, pretinde că bătrînul i-a făcut o dată

un mare bine, așa că nu se va bate cu fiu-său, Grimaldo[1].

Am văzut în *El mejor alcalde, el rey*, de Lope de Vega că don Tello furase și batjocorise o tînără mireasă țărancă. Sancho, mirele, dîrz, pleacă să se plîngă regelui în Léon, însoțit de un porcar prostănac Pelayo, un fel de Tănase hasdeian, pe de altă parte, exponent al bunului-simț popular. Regele, îndurător față de popor, dă celor doi o scrisoare pentru Tello, care de altfel persistă în aroganța lui:

Țăranoilor, v-am luat
Această femeie fiindcă sînt cine sînt
Și aci domnesc pe voința mea
Ca și regele în Castilia lui;
Strămoșii mei nu datoresc
Strămoșilor lui acest pămînt
Pe care l-au cucerit de la mauri...
Sînt cine sînt...

Este învederat că, feudal vorbind, Tello are dreptățile lui. Însă acum, pe vremea lui Lope de Vega, problema se punea social. Sancho se plînge din nou regelui care se decide a veni în persoană sub cuvînt că „*el mejor alcalde, el rey*", cel mai bun judecător este regele. Cu acest prilej Pelayo porcarul prezintă regelui, în stil burlesc, pe o *labradora*, revelîndu-i arborele genealogic:

Asta e Antona de Cueto
Fata lui Pero Miguel
De Cueto, al cărei moș a fost
Nuño de Cueto...
Oameni foarte nobili,
A avut două mătuși care au fost
Vrăjitoare, însă demult,
Și a avut un nepot chior,
Cel care a semănat întîi
Napi în Galicia.

---

[1] Lope de Rueda, *Teatro*. Edición y prólogo de J. Moreno Villa. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1924.

În privința lui don Tello, regele este implacabil. Tello se va căsători cu Elvira, apoi va fi decapitat. Satisfacția ce se dă publicului plebeu este un semn că lumea începuse a se plictisi de aroganța și prezumția nobililor.

Comediile lui Lope de Vega sînt ferite de astfel de crude deznodăminte. *Lo cierto por lo dudoso*, piesă cam greoaie și presărată cu marivaudage, expune geloziile regelui, don Pedro (fire abuzivă în fond), față de succesele sentimentale ale fratelui său El Conde don Enrique. În *Por la puente, Juana*, se dezvăluie atmosfera unei case de grande de España, în care a picat un Don Juan del Valle, nevoit să fugă din cauza unui duel:

Mare majordom
Este un *hidalgo* impertinent,
Păzește avutul marchizului
Și nu și-l pierde pe al său...
Cît despre secretar,
Nu știu ce să-ți spun.
Să te ferești de el!

La esclava de su galán vine cu lume nouă, originară din America. Don Fernando a plecat de mic în Indii unde avusese legături cu *una criolla airosa*, care-i dăduse un fiu, Don Juan. Acest Don Juan, student în teologie, destinat de tată a fi preot, frecventează la Sevilla, în cartierul Triana, peste Guadalquivir, pe o Elena, care și ea este fata unui *hombre indiano*, e drept, *muy bien nacido*, născută sub *el cielo mejicano*.

În *El perro del hortelano* vedem casa contesei Diana de Belflor, cu secretar, cameriste, majordom, gentilom etc. Diana, temperament impulsiv, iubește pe secretarul ei, Teodoro, și suferă aflînd intențiile acestuia de a se căsători cu Marcella *de su camara*. Nu crede însă de demnitatea ei de aristocrată să-și descopere slăbiciunea și se poartă cu secretarul ca *el perro del hortelano* care

Nici mănîncă, nici lasă pe altul să mănînce;
Nu stă afară, nici înăuntru.

Ba o dată îl umple de sînge şi-i dă apoi 2000 *escudos* să-şi cumpere batiste. Ea însăşi ajunge a deplînge „onoarea".

Blestema-te-ar Dumnezeu, onoare!
Ai fost o născocire temerară,
Opusă bunului-plac.

Din situaţia aceasta scapă printr-o mistificaţie a lui Tristán, lacheul secretarului, care izbuteşte a face pe un conte Ludovico să creadă cum că secretarul este un fiu al lui pierdut cu douăzeci de ani în urmă. Teodoro mărturiseşte contesei că totul e un neadevăr; cu toate acestea contesa impune tăcere. Ea trăieşte pentru opinia publică şi aparenţele o satisfac.

Deci spiritul critic începe să se manifeste prin acest pirandellism, după care, nefiind ceea ce sîntem, ci ceea ce părem, preocuparea de *la limpieza de sangre*, este o prejudecată nefondată. Nobil e acela care, indiferent de origine, izbuteşte a trece drept atare. Lope de Vega exprimă această filosofie a onoarei ca simplă reprezentare şi în *Los comendadores de Córdoba*:

Honra es aquella que consiste en otro,
Ningun hombre es honrado por si mismo,
Que del otro recibe la honra un hombre.
Ser virtuoso un hombre y tener meritos
No es ser honrado, pero dar las causas
Para que los que tratan les den honra.

Marcos de Obregón declară cavalerului italian Cornelio că

„la honra o infamia de los hombres no consiste en lo que ellos saben de sí propios; sino en lo que el vulgo sabe y dice".

Teoria aparenţelor, aşa de frecventă în literatura spaniolă, îşi are originea în Machiavel. În capitolul XVIII din *Il principe*, secretarul florentin scrie aceste cuvinte: *„Ognuno vede quello che tu pari, pochi sentono quello che tu se'"*, care au făcut carieră, ieşind din domeniul politicii şi aplicîndu-se la viaţa morală. În *Dialogo de la bella creanza de le donne* de „lo Stordito

Intronato" (Alessandro Piccolomini), 1538, asistăm la manoperele unei bătrîne Raffaella de a dispune pe Margarita, femeie măritată, în favoarea unui îndrăgostit. Margarita opune multe argumente între care și acela că ar călca legile onoarei casnice, cornificînd pe soțul ei. Așa ar fi, ripostează bătrîna, *„se si sapesse“*, dacă s-ar ști. Cînd cineva este în taină hoț sau omicid, susține ea, dar lumea îl socotește leal și drept, în privința onoarei este ca și cum n-ar avea acele vicii:

„l'onore non è riposto in altro, se non ne la stimazione appresso agli uomini“[1].

Quevedo a persiflat evghenia în toate chipurile posibile. Pe urmele bizantinei *Istorii a poamelor* descria, bunăoară, o nuntă a legumelor. Alaiuri de animale comestibile pe de o parte, de legume pe de alta, se mai întîlnesc în literatura spaniolă și Arcipreotul de Hita repovestește cu mult colorit după un *fabliau „de la Bataille de Karesme, et de Charnage“*, lupta omerică dintre mîncările de dulce și de post. Quevedo face o parodie de umor democratic, în stil de natură moartă olandeză, a acutului *pundonor* al nobleței de țară, cu rivalități între aristocrația consacrată din Montaña și aceea bască:

Don Curechiu și doña Varză,
de același sînge și aceeași castă,
dacă nu cavaleri cenușii[2]
oricum hidalgi verzi de Spania,
s-au căsătorit, și la nunta
unor oameni așa de simandicoși,

[1] *Trattati del Cinquecento sulla donna* a cura di Giuseppe Zonta. Bari, Laterza, 1913. Cunoscător al literaturii spaniole, Schopenhauer reia în spirit filosofic problema onoarei, formulează, la fel, onoarea în funcție — *„von dem, was Eines vorstellt“* și o definește și el ca și Raffaella: *„Daher sage ich: die Ehre ist, objektiv — die Meinung Anderer von unserm Werth, und subjektiv, unsere Furcht vor dieser Meinung“* (Parerga und Paralipomena în Sämmtliche Werke, V. p. 383. Leipzig, Brockhaus, 1874).

[2] După *grandes* veneau *los caballeros*, membri ai ordinelor de Alcántara, de Calatrava, de Montesa și de Santiago; v. L. Pfandl, op. cit., p. 46.

care înfățișează ei singuri
protipendada Bizcayei,
din curțile de la cîmp
a venit boierimea și evghenia
că nu toate familiile de neam
sînt din Montaña.
Seacă la cap și frumoasă,
veni doña Tigvă,
căci măria-sa n-ar putea fi
frumoasă, fără a fi seacă.
Ceapa, în veșminte de văduvă,
veni cu maramele ei albe
și cu rochii verzi;
căci fără verdeață nu-i cărunțeală.

Urmează mandarina, portocala, vișina, cireașa, rodia, castana, pătlăgeaua roșie, muștarul, pepenele galben, castravetele, pepenele verde (don Pepino îndrăgostit de doña Salata), ridichea, anghinarea, napul. Anghinarea e descrisă așa:

Doña Anghinare, gătită
după felul slabelor:
fuste și iar fuste,
carne puțină și rochii multe[1].

Acum cineva poate să-și dea seama că Anton Pann, care prelucrase *Istoria poamelor* nu era un artist mediocru și că în zugrăvirea burlescă a cepei întrecea pe Quevedo:

Cum simți aceasta Ceapa, tot d-odată
Cum e din natură foarte veninată,
Se-mbracă îndată, iute, cu mînie,
Douăsprezece haine puse de dimie,

Și cămăși atîtea albe, subțirele,
Îmbrăcînd binișul roșu peste ele,
Pieptenă și barba-și albă și bătrînă,
Scuturînd-o bine de pămînt, țărînă[2].

---

[1] *Poetas de los siglos XVI y XVII*, selección hecha por P. Blanco Suarez. Madrid, Bibl. lit. del estudiante XIX, 1923.
[2] Anton Pann, *Culegere de proverburi sau povestea vorbei*, partea I, București. În Tipografia lui Anton Pann, 1852.

Unul dintre *sueños*, *Las zahurdas de Plutón (Cocinile plutoniene)* cuprinde o descriere amănunțită a iadului. Aci ne izbesc pretențiile unui *hidalgo*, scandalizat de a fi damnat:

„— Cînd tata se chema așa și pe dincolo, și sînt nepotul lui cutare și cutare, și am avut în neamul meu treisprezece căpitani viteji, iar din partea mamei, doña Rodriga, cobor din cinci profesori, cei mai învățați din lume, cum pot fi osîndit? și pe deasupra am *ejecutoria*, sînt slobod de orice angara și nu trebuie să plătesc dări[1].

Quevedo mai are și eminentul curaj să atace prejudecata „onoarei" și să se facă campion al lașității, ridiculizînd bravura:

„Trei lucruri fac caraghioși pe oameni: întîiul, nobleța; al doilea, onoarea, al treilea, vitejia. Este sigur că vă mulțumiți ca părinții voștri să fi fost virtuoși și nobili, pentru a spune că și voi sînteți la fel, voi care sînteți niște lepădături ale lumii. Izbutește să capete învățătură multă fiul plugarului, ajunge arhiepiscop țăranul care a făcut studii serioase, iar

---

[1] În secolul următor, italianul G. Parini, critic acerb al nobilimei nu numai în *Il giorno*, ironiza pe aristocrați în dialogul *Della nobiltà*, cam în termenii lui Quevedo. Îngropat alături de poetul plebeu, nobilul strîmbă din nas sub motiv că a avut o „*nascita diversa*". Poetul jură că n-a auzit de stirpea lui și dacă e vorba de vechime, familia sa e mai veche.

Poetul: *Or bene, di che tempo credete voi che avesse cominciamento la vostra famiglia?*
Nobilul: *Dal tempo di Carlo Magno, cicala.*
Poetul: *Olà tu, fammi di cappello tu, scostati da me tu.*
Nobilul: *Insolente. Che linguaggio tieni tu ora con me? tu mi fareste po' poi scappare la pazienza.*
Poetul: *Olà, spostati, ti dico io.*
Nobilul: *E perchè?*
Poetul: *Perchè la mia famiglia è di gran lunga più antica della tua.*
Nobilul: *Taci là, buffone: e da chi presumeresti però tu d'esser disceso?*

Poetul: *Da Adamo, ti dico io.*

Giuseppe Parini, *Prose scelte*, con prefazione e per cura di Pirro Aporti. Milano, Sonzogno, 1927 (Bibl. class. econ.).

În altă ordine de idei v. și *Escritos politicos* de don Francisco de Quevedo y Villegas. Madrid, Editora Nacional, 1941.

cavalerii care descind din părinți de treabă, ca și cînd părinții ar avea de îndeplinit slujba pe care o capătă fiii, vor, vezi ce orbire! să se mîndrească ei, oameni fără merit, cu virtutea aproape uitată a unor străini de acum trei sute de mii de ani, și nu îngăduie ca săracul să se onoreze cu propria lui virtute... Vitejia!... tot ceea ce fac oamenii, tot ce-au făcut atîți căpitani viteji, în război de pildă, n-au făcut din vitejie, ci de frică. Pentru că cine luptă într-o țară ca s-o apere, luptă de frica unui rău mai mare, acela de a fi prins ori omorît...; numiți viteaz pe acela care tulbură liniștea și laș pe omul de bune moravuri care, ferindu-se de orice pricini, nu dă prilej să i se piardă respectul."[1]

În filosofia aceasta mizantropică sînt germenii eticii întemeiate pe egoism a lui La Rochefoucauld. O „*premática*" dintr-un șir de ordonanțe comice sună:

„*Item*, declarăm și desfidem pe toți regii și stăpînitorii acestei lumi să-și închipuie că ei sînt cei mai mari, fiindcă mare este numai arșița, în fața căreia ei înșiși și toți stau descoperiți, în vreme ce față de regi marea nobilime se acoperă".

Alfabetic, Quevedo înșiră *las „Cosas más corrientes de Madrid y que más se usan"*, printre care sub litera G:

Grandes cu litere gotice, pe multă hîrtie puține cuvinte.

Umoristul a ironizat cu aceeași îndrăzneală „donemania" și a persiflat crunt pe cocoșatul dramaturg Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoça, născut în Méjico, fiu al unui exploatator de mine. El rîde de „don" -ul mexicanului, cît despre Mendoza crede că trebuie citit *Mendacio* (mincinosul).

Comediile lui Calderón, adesea puerile, făcute numai din situații complicate și *quiproquo*-uri, conțin unele critici sociale proprii timpului și țării. Astfel în *Hombre pobre todo es trazas* se iau peste picior duelul și bravada spaniolă, glorificîndu-se lașitatea. Servi-

---

[1] Quevedo, *Los sueños*, I–II. Edición y notas de Julio Cejador y Frauca. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1916, 1917.

torul Rodrigo închipuie cu stăpînul său, Felix, un dialog între combatanți:

DON FÉLIX

Eu, cavalere, sînt
Un om...

RODRIGO

Să fii sănătos.

DON FÉLIX

Care suferă cînd te vede.

RODRIGO

N-ai decît să nu mă vezi...

DON FÉLIX

Te-ai purtat
Ca un ticălos laș,

RODRIGO

Așa o să mor mai tîrziu.

În secolul al XVIII-lea, Feijóo, care e un individualist neîncrezător în valoarea intelectuală și morală a vulgului, nu se-nchină cu toate astea nici în fața minorității privilegiate:

„...Eu — zice el — socotesc pe nobilii din naștere ca pe niște simulacre reprezentînd pe acei strămoși care prin virtute și acțiuni glorioase au căpătat noblețea pentru sine și pentru posteritate, și sub acest raport îi venerez; cu alte cuvinte îi stimez ca imagini ce-mi amintesc virtutea înaintașilor... A-i venera pentru ceea ce sînt, iar nu pentru ceea ce simbolizează, cum se face de obicei, îmi pare un fel de idolatrie politică..."[1].

Lui José de Cadalso, în *Cartas marruecas*, un fel de *Lettres persanes*[2], îi repugnă de asemeni inegalitatea socială. Nobilimea, fie aceea care posedă imense bogății moștenite, fie aceea de grad inferior, ocupă toate

---

[1] Feijóo, I—IV, *Teatro crítico universal*, I—III; IV, *Cartas eruditas*. Selección, prólogo y notas por Agustín Millares Carlo. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1923, 24, 26, 28.

[2] José de Cadalso, *Cartas marruecas*. Edición y prólogo de Azorín. Madrid, Calleja, 1917.

slujbele din stat, chiar și pe cele mai neînsemnate. Un creștin i-a explicat maurului, care se presupune a fi autorul acestor scrisori, că noblețea ereditară este deșertăciunea pe care el o fundează pe faptul că, cu opt sute de ani înainte de nașterea lui, a murit unul chemat cu același nume, și care a fost om de merit, în vreme ce el nu e bun de nimic. Privilegiile de care se bucură aristocrația au drept consecință o solidaritate de castă pe plan internațional: „nobilii din toate țările nutresc un dispreț egal pentru patria lor, alcătuind toți laolaltă o nouă nație, deosebită de celelalte, cu limbaj, port și religie proprii". Cadalso are totdeodată sentimentul just că tăria aristocrației spaniole se ridică și pe un cusur național, pe sentimentul unanim de grandoare. De aceea osîndește și el „donemania", slăbiciunea de a-și pune un „don" înaintea numelui. Străbătînd aceeași provincie în călătorii succesive, a observat că un Pedro Fernández devenea progresiv señor Pedro Fernández, señor don Pedro Fernández. Poporul spaniol suferă de orgoliu, însă trebuie recunoscut că îngîmfarea este invers proporțională cu calitatea indivizilor. Astfel marii nobili sînt modești, hidalgii rurali țanțoși, iar cerșetorii agresivi.

Feijóo și Cadalso atacă noblețea cu delicatețǎ, Torres Villarroel folosește un stil țanțoș[1]. El își face intenționat genealogia plebee cu umorul democratic al romanelor picarești. Întîii antecedenți de care știe sînt un negustor de ouă și pui de găină și un spițer, unul din fiii căruia se face tapițer; un fiu al tapițerului devine librar în Salamanca. Printre cei optsprezece copii ai acestuia este Diego al nostru. În ciuda acestei ascendențe Villarroel se simte sigur de sine:

„Stofa care mă acoperă e ceva mai aspră la țesătură decît aceea care împodobește pe prinț; dar nici lui nu-i schimbă figura de om luxul, nici nu-l scapă de metehne lucrul fin, nici pe mine nu mă scoate din sînul ființelor cu rațiune șeiacul păros. Rasa noastră e una singură; toți ne tragem din Adam;" „...am mîngîierea și vanitatea că nefiind *hidalgo* ori cavaler,

---

[1] Torres Villarroel, *Vida*. Introducción y notas de Federico de Onís. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1912.

ci om de jos fără amestecătură, precum se cunoaşte din cele patru spiţe pe care le-am descusut la scurteica neamului meu, nu m-a părăsit pînă acum stima, nici nu mi-a făcut pozne şi figuri onoarea, nici nu mi-au scuipat în faţă ori asupra naşterii mele acei care împart în lume onorurile, belşugurile şi noroacele;" „c-o fi [strămoşul] procuror, curelar ori spiţer, n-are de-a face. Eu sînt mulţumit cu al meu şi am fost fericit cu rubedeniile mele proaste care, la ceasul cînd scriu, n-a fost nici una spînzurată ori bătută la stîlp."

Deşteptarea noţiunii de valoare umană în vulg e condensată în acest *refrán*, cules în secolul al XV-lea: *Aldeana es la gallina, e cómela el de Sevilla*; „şi găina e de la ţară, dar o mănîncă domnii din Sevilla".

Picarescul

Am văzut că Cidul, căzînd în dizgrație, intră, exilat, în orașul Burgos. Acolo, de frica regelui Alfons, nu-l găzduiește nimeni, iar o fată de nouă ani îl invită să plece. Cidul își face campamentul afară din oraș. Un Martín Antolínez din Burgos îi dă provizii. Cum Cidul n-are bani, Antolínez îi propune o escrocherie, căci e bine să-i spunem pe nume, nedemnă de un erou. Umple două lăzi cu nisip, le bate bine în cuie și le dă în păstrare la doi evrei, pretinzînd că-n ele se află aur. Evreii oferă în baza falaciosului depozit un important împrumut. Deși Cidul pornește în expediții îndemnat de îngerul Gabriel, în regatul maur de Toledo, pe care îl atacă, se poartă ca un bandit (dar lucrurile sînt în regula războiului feudal):

Mio Cid Ruy Diaz intră pe porți,
În mînă ține spada goală,
Cincisprezece mauri omorî din cei pe care îi atingea,
Cîștigă la Castejón aurul și argintul.
Cavalerii săi vin cu cîștigul,
Îl lasă lui mio Cid, nu pun nici un preț pe el.
Sînt două și trei sute într-o bandă,
Și aleargă fără șovăire, prădînd toată țara.

Pînă la Alcala ajunse flamura lui Minaya,
Și se întorc în sus cu prada
În sus de Fenares și prin Guadalfajara.
Aduc cîștig mare.
Turme multe de oi și de vaci
Și veșminte și alte multe bogății.

Rezultatul este că oamenii Cidului devin așa de bogați că nu știu ei înșiși cît au. Regele, gelos firește de isprăvile exilatului, se consolează cu darurile pe care i le trimite Cidul:

Regele ridică mîna dreaptă și se închină:
„Atîtea prăzi mîndre cîte a făcut el Campeador
Pe sfîntul Isidor! îmi plac din toată inima.
Îmi plac și cele pe care el Campeador le-a făcut de curînd,
Primesc acești cai pe care îi trimite în dar."

În admirația pentru o frumoasă lovitură peste criteriile morale făcută de un îndrăzneț, de un om certat cu legile, stă interesul nuvelei picarești, care narează isprăvi de *pícaros*, hoți, aventurieri, ori numai cerșetori și isteți. Sînt unii, în critica spaniolă, care fac distincții și restrîng sensul picarescului, dar aceste nuanțe nu au de a face cu scopurile noastre. Dată fiind răspîndirea acestui fel de literatură, se pune legitima întrebare dacă nu cumva spaniolii au vreo secretă simpatie pentru bandiți. Răspunsul e delicat. Prin geografia ei cu munți abrupți și populație rară, Spania a fost bîntuită de hoți. Dar și Italia a avut pînă nu demult reputația unei republici de bandiți, pe care România de acum cîteva decenii i-o răpise cu totul. Copiii și adulții din toată lumea nutresc simpatie pentru „bandit" (Răzvan, Iancu Jianu etc.) pentru că acesta are curajul de a înfrunta ordinea socială, adesea vițioasă, și dă învederate dovezi de bărbăție și ingeniozitate. Bandiții sînt exaltați acolo unde societatea se ridică pe inicvitate, mai ales că hoțul de codru are tactul de a lua de la bogați și a cruța pe săraci, ba chiar a-i ajuta. Banditul ia proporțiile simbolice ale unui revoluționar. Nu sînt așadar motive să susținem că literatura cu *pícaros* din Spania crește în condiții sufletești deosebite, deși se pare că plăcerea de a auzi povestindu-se fapte picarești, dat fiind că ne aflăm în zonă meridională, e mai mare în Spania. În orice caz, din punct de vedere istoric-literar, principalele romane picarești sînt simple satire sociale.

Autorul răspînditei *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* e necunoscut. Unii zic că ar fi Fray Juan de Ortega, sau Diego Hurtado de Mendoza ori unul din frații Juan și Alonso Valdés, ori Cristóbal de Villalóa ori, în fine, Lope de Rueda. Altul crede că autorul probabil ar fi Sebastian de Horozco, în a cărui operă manuscrisă a găsit teme și expresii echivalente. Scrierea nu a ieșit oricum din mîinile unui neîndemînatic, căci dacă tonul e simplist-popular, nu totuși fără aluzii erudite, el pare mai degrabă contrafăcut în chip savant, și fraza conține expresii satirice de o factură prea cultă. După critici, caracterul popular e reprezentat prin trei figuri tradiționale: săracul nenorocos, neghiobul pungaș și sluga la mai mulți stăpîni.

Istoria lui „Lăzărică" ne dă o idee tipică de ceea ce este un roman picaresc. Se începe cu părinții eroului care sînt, canonic, niște oameni deocheați, mod malițios de a evoca invers o situație genealogică corespunzînd hidalgiei bazate pe *ejecutoria*. În cazul de față tatăl e un morar sîcîit de justiție fiindcă dijmuia prea mult sacii de făină. După moartea lui, mama închiriază o casă, luînd în gazdă *estudiantes* și spălînd rufele unor grăjdari ai comendadorului de la Magdalena. Cu alte cuvinte e spălătoreasă și pînă la un punct *ramera*. Ea se împrietenește cu un *hombre moreno*, dintre oamenii de la cai, și dă naștere unui *negrito muy bonito*. Să ai legătură cu un arab ori cu un negru este în Spania cea apropiată de Africa o mare decădere, iar fața prea oacheșă a unui copil devine motiv de ironii și semn că *la limpieza de sangre* a fost alterată. Spre a-și întreține odrasla negrul fură pînă și potcoavele cailor, pricină pentru care stăpînul îl alungă. Dezgustat de tatăl vitreg, Lazarillo fuge de acasă și-și începe cariera de vagabond ca slugă și călăuză a unui cerșetor orb. Cerșetorul în literatura spaniolă, date fiind anume condiții locale, apare ca un mistificator, ori cel puțin ca un profesionist în regulă, înscris într-o breaslă. Lumea catolică era bigotă, caritatea — o virtute foarte recomandată de biserică; se înțelege dar că a putut înflori cariera milogului. Orbul nostru e și zgîrcit.

Avarul e caricaturizat curent de scriitorii iberici, însă altfel decît în literatura franceză. Acolo întîlnim lacomi de aur, de capital monetar, aci avem de a face cu cărpănoși la mîncare. Spania rezultă din literatura ei ca o țară săracă în alimente și bîntuită de foamete. Lazarillo fură ce-i drept orbului și din gologani, punînd repede băncuțele căpătate în gură și lăsînd în mîna cerșetorului bani mai mărunți, dinainte pregătiți. Dar mai cu seamă îl vămuiește la alimente. Orbul are un urcior de vin pe care îl ține tot pe lîngă el, fiindcă a prins de veste că băiatul bea. Lazarillo face atunci o găurică subțire în peretele urciorului, astupînd-o cu ceară, și suge conținutul vasului sub ochii opaci ai cerșetorului, care, violent, ca orice infirm, cînd descoperă sicitatea recipientului aruncă urciorul în capul tînărului escroc. Vindicativ, Lazarillo poartă pe orb tot prin locuri pietroase și noroioase. Exemplul cel mai hazliu de avariție este următorul: Orbul, făcînd rost de struguri, propune băiatului să ia fiecare cinstit și pe rînd cîte un bob deodată. Începură să mănînce, însă orbul lua cîte două boabe, iar băiatul, mai hoț, lua cîte trei. Orbul, avînd unele bănuieli, și le exprimă la sfîrșit. *„¿Mas? porqué sospechays esso?“* — întreabă surprins Lazaro. Zice orbul: *„¿Sabes en qué veo que les comiste tres a tres? En que comia io dos a dos y callavas“*. Să traducem acum foarte independent spiritul spre a-i înțelege umorul intim:

Lazăr. — Ce te face să crezi că mîncam cîte trei boabe?
Orbul. — Fiindcă eu mîncam cîte două și tu tăceai.

Tot dintr-o chestiune de provizii se produce și ruptura între cei doi vagabonzi. Orbul cumpără un cîrnat, Lazarillo îl schimbă la fript cu un nap. Înnebunit, orbul deschide gura și beregata băiatului, vîră nasul să miroasă. Întîmplarea e destul de trivială. Lazarillo se răzbună punînd pe orb să sară în așa chip peste o băltoacă, încît să se izbească cu capul de un stîlp. Îl părăsește strigîndu-i: „Cum de ai mirosit cîrnatul, iar stîlpul nu?“

„Scăpă de tunet și dădu de trăsnet.“ Se băgă slugă la un cleric la fel de avar. Acesta căpăta de la biserică

prescuri pe care le grijea într-o ladă, ținînd cheia la brîu. Îi dădea lui Lazăr o ceapă la patru zile. Sîmbăta mînca cap de berbec, luînd pentru el limba, ochii, creierii, ceafa și lăsînd băiatului oasele roase: „Ia, mănîncă, triumfă, că a ta e lumea. Trăiești mai bine decît papa". La pomeni, clericul care făcea profesie de cumpătare, mînca lupeşte. Lazăr își face o cheie falsă, fură prescuri, le roade, presară fărîmituri ca să se creadă că au fost șoareci. Clericul, mistificat, răzuie părțile prescurii presupus ronțăite de șoareci și dă restul lui Lazarillo: „Mănîncă, șoarecele e animal curat". În fine, înșelăciunea se descoperă și clericul îl gonește pe Lazăr, spunîndu-i, fără să-și dea seama de adevăr, o sentință populară: „Se vede că ai fost slugă la orb".

De aci trece la acel *escudero*, fără nimic în casă. Apoi intră la un călugăr din ordinul „de la Merced". Acesta îi dă întîile ghete pe care de altminteri le rupe în opt zile căci fratele era umblăreț.

Se tocmi deci la un *buldero*, plasator de bule, adică de indulgențe, și mare farsor. Înțeles cu un alguazil, se făcea că se ceartă cu el. Alguazilul declara în biserică cum că bulele sînt false, că-și dă demisia din alguazilat dacă cineva pretinde că e tovarăș cu bulderul. Îngrozit de asemenea impietate, bulderul „ridica mîinile și ochii la cer, transportat în divina esență". Comisarul bulelor protesta, implora pe Dumnezeu să dea vinovatului o pedeapsă în văzul tuturor. Și, într-adevăr, pe alguazil îl apucau pandaliile și cincisprezece oameni abia-l țineau. Bulderul, foarte rugat de cei de față, se îndura să-l exorcizeze cu bula. Alguazilul își venea în fire și-și mărturisea greșeala. Natural, urma o vînzare masivă de bule. Comedia se repeta în alte localități.

Bulderul mai făcea și alte isprăvi. Punea crucea pe cărbuni aprinși, apoi blagoslovea cu ea lumea care, sărutînd-o, se frigea. Minune, *milagro!* striga înșelătorul.

Lazăr mai fu frecător de culori la un pictor, slugă la un capelan și sfîrși *pregonero*, strigător oficial de vinuri, însurîndu-se cu o servitoare din casa lui señor arci-

preste de San Salvador, despre care gurile rele spuneau că ar fi născut de trei ori. El ajunsese prin urmare un om „așezat“ prin raport la stilul întregii lui existențe.

Este învederat că avem de a face cu o satiră a societății. Victime sînt îndeosebi clericii, hidalgii, alguazilii, pătura mijlocie căreia azi i-am zice burgheză, cu care poporul are contact direct. Marea nobleță și clerul înalt sînt cruțate.

Lazarillo de Tormes a apărut în 1554. În 1555 se ivi la Anvers o *Segunda parte* care bate în fantastic. Eroul merge acum sub mare prefăcut în ton.[1] Asta ne aduce aminte de maitîrziul *Simplex* al lui Grimmelshausen care se cufundă în Mare del Zur (termenul e chiar spaniol și înseamnă Marea Sudului, adică Oceanul Pacific.[2] Așadar satira devine gotică, hoffmanniană.

Guzmán de Alfarache, eroul romanului cu același nume al lui Mateo Alemán (tradus în franțuzește de Le Sage) e un pungaș de nivel cultural mai ridicat, fiindcă ajunge a fi un „*buen estudiante, latino, retórico y griego*“. Intenția sa era de a intra în rîndul clerului, vițiile îl duseră însă la galeră. Chiar părinții, deși de origine dubioasă, sînt mai subțiri. Tatăl ar fi fost dintr-o familie de levantini așezată la Genova și înnobilată. Evlavios, în fiece dimineață acesta îngenunchea la biserică cu mîinile împreunate pe piept și cu capul ascuns în pălărie. Lumea rea spunea că face astfel ca să n-audă slujba. Prins pe mare de pirați și dus în Alger, se căsătorește cu o maură bogată spre a fugi apoi cu bijuteriile ei, la cealaltă soție, spaniolă. La Sevilla joacă cărți. Cu știința lui, nevasta întreține legături profitabile cu un cavaler bătrîn, cosînd — vorba ei — cu amîndouă capetele acului, mîncînd cu două linguri. Cînd cavalerul moare, amîndoi soții îl pradă nerușinat. Cu o astfel de mamă ar fi fost îndrăzneală din partea lui Guzmán să decidă care din doi

---

[1] Jaime Fitzmaurice-Kelly, *Historia de la literatura española desde los origenes hasta el año 1900*, traducida del inglés y anotada par Adolfo Bonilla y San Martin, con un estudio preliminar por Marcelino Menéndez y Pelayo. Octava edición. Madrid, La España moderna.

[2] Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, *Der abenteuerliche Simplicissimus*. Berlin, Verlag der Schillerbuchhandlung.

tați l-a zămislit sau dacă cumva nu fusese și un al treilea. Un „*pícaro*" este în consecință, tradițional, un *hijo de puta*, *fils de putain*. Trecînd peste programul satiric, e un mod acesta pentru Alemán de a sugera responsabilitatea factorului ereditar în delicvescență. Ideea avea să se clarifice mult mai tîrziu.

Murindu-i tatăl, Guzmán, prins de dorința de a vedea lumea și a-și recunoaște „nobilele rubedenii" din Italia pornește de acasă. Itinerarul înfățișează pentru autor un mijloc de caracterizare satirică. Obiectivele în narația picarescă sînt aproape convenționale. Astfel eroul pică la un han unde hangioaica îi dă de mîncare ouă stricate. La un birt i se oferă creieri de catîr fripți. Protestele hangiului destăinuie proasta reputație de care se bucura această clasă:

„Eu vînd fiece lucru drept ceea ce este; nu pisică în loc de iepure și nici oaie în loc de berbec!"

Guzmán ajunge a fi slugă de hangiu și învață a umfla nutrețul cailor cu apă fierbinte și a măsura fals.

La Madrid se face cerșetor, intră în slujba unui bucătar, vede cum se risipesc și se fură alimentele. Devine apoi *pícaro*. Un băcan îl roagă să-i ducă un coș cu 2 500 *reales* în argint și aur, și Guzmán fuge cu banii, alergînd întins pînă la Toledo. Aci se îmbracă fastuos și cade în mrejele unei escroace care, pretinzînd a fi *doncella de noble parte* și a avea un frate zurbagiu, îl ține ascuns într-un butoi în vreme ce ea petrece cu un alt șnapan.

În Almagro staționa o companie de soldați, Guzmán se angajează. La Barcelona, pe cale de a se îmbarca, primește de la căpitan un *agnusdei* de aur, un fel de amuletă, în scopul de a o vinde unui bijutier. Giuvaergiul aduce banii după ce în prealabil văzuse bijuteria. Guzmán se preface că nu poate desface săculețul de la brîu în care între timp pusese obiectul, taie cordonul și dă săculețul cu totul negustorului (după ce luase banii), strigă apoi: „hoții! *el ladrón, señores soldades*", și-și reia bijuteria. Atîta istețime sperie pe căpitan care se descotorosește de el în Italia.

În Genova nu găsește nici o rudă. Un oarecine îl cheamă acasă, îl lasă să doarmă în pat curat, dar peste noapte patru inși mascați îl saltă în sus pe un cearceaf. De emoție Guzmán se ușurează în pat.

În drum spre Roma cerșește, prilej de a se documenta asupra *las ordenanzas mendicativas*. Generalisimul cerșetorilor este Micer Morcón. Guzmán ia lecții cum să facă pe șchiopul, cum să strîmbe gura și să simuleze în general infirmitățile. Marii cerșetori însă erau preparați fizicește pentru carieră. Astfel ni se povestește viața unui calic din Florența care și-a lăsat averea Marelui Duce și pe care tată-său îl pocise monstruos sucindu-i picioarele către umeri. Cocoșat, pocitul mergea într-o cutie pe spinarea unui măgăruș. Guzmán se specializează în „chelbă" și în răni canceroase, simulate. Cu asta înduioșează la Roma un cardinal, care-l duce acasă și-l dă în îngrijirea medicilor. Aceștia află trucul, dar interesul profesional îl îndeamnă să accepte mistificația. Guzmán abuzează de bunătatea prelatului, îi fură dulcețurile de prin borcane, își pierde hainele la joc de cărți.

Mai apoi pleacă la Siena. Un pretins cavaler sevillan, Sayavedra, i-o ia înainte, după cuferele expediate anticipat și i le fură în complicitate cu un Alejandro Bentivoglio din Bologna, de ilustră familie. Guzmán face plîngere împotriva lui Bentivoglio, iată însă că familia, puternică, se socotește insultată și-l vîră pe reclamant la închisoare. Scăpat, Guzmán se întovărășește cu Sayavedra însuși, pe care și-l face un fel de valet complice în jocul fraudulos de cărți. Cu ajutorul nasturilor de la haină și al încheieturilor degetelor, valetul indică stăpînului situația la adversar. Introducerea acestui Sayavedra în roman e o mică răzbunare a lui Alemán împotriva lui Mateo Luján de Sayavedra care în 1602 tipărise la Lisabona o a doua parte apocrifă din *Guzmán de Alfarache*. Fusese tovarăș, într-un fel, cu escrocul în viață, îl înfățișa complice și în ficțiune.

Cam în felul acesta decurge romanul, cu o intrigă epică destul de redusă. Narațiunea e întretăiată de nuvele de tip italian și umflată prin anecdote mitolo-

gice și moderne, moralități, proverbe, nu fără *facunda* și grație, în tot cazul excesive.

Recapitulînd, ce satirizează Alemán? Pe genovezi, priviți ca speculanți, avari, și de o nobleță dubioasă, pe hangii și birtași, pe medici, pe nobilii italieni, văzuți ca niște bandiți ((îndeobște nuvela spaniolă zugrăvește foarte puțin amabil pe italieni), pe francezi, ironizați pentru erotismul lor (Guzmán slujește o vreme și la ambasadorul Franței, întreprinzînd cuceriri de femei în folosul lui). Cu precădere se stigmatizează acea clasă de cavaleri și *doncellos* care nu e în fond decît o colecție de aventurieri. Este cruțat marele senior, victimă a personalului său hrăpăreț, și marele prelat. Cardinalul apare ca un om cu desăvîrșire candid, mîncînd dulceață, cu ochii înlăcrimați de pietate. Guzmán, în definitiv, față de un Bentivoglio aristocrat și hoț de bagaje, nu-i decît o biată victimă, trăind cum poate într-o lume imorală. Nicăieri ca la Alemán nu reiese mai limpede ideea că eroul *pícaro* nu-i decît un exponent al observației etice a autorului. Banditul spaniol, ca și haiducul nostru, exprimă revolta vulgului împotriva nedreptăților sociale, el e rudă cu maitîrziul Figaro.[1]

Cu *Vida de Marcos de Obregón* de Vicente Espinel intră pe scena romanului picaresc studentul. De fapt Marcos e numai un aventurier, însă studențimea alcătuia o categorie socială care se așeza mai mult sau mai puțin în afara legilor. Espinel are un mare simț geografic și o încordată curiozitate naturalistică. Romanul lui e romantic și face impresia a fi scris cu două sute de ani mai tîrziu.

După o tradiție veche, începutul cronologic al vieții eroului se află în cursul romanului care debutează cu bătrînețea. Marcos de Obregón ne e înfățișat ca doctor „*por ensalmos*“ (prin descîntece) de felurite neputințe trupești și îndeosebi de deochi, *de mal de ojo*. Pentru menținerea prestigiului poartă mătănii, foarte groase,

---

[1] Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, I–III, Edición y notas de Samuel Gili y Gaia. Madrid, Ediciones de „La Lectura“, 1927–28. Aceste trei volume nu conțin întreaga operă, mergînd doar pînă spre mijlocul celui de al doilea capitol din Cartea a II-a.

mănuși de lutru, ochelari mari ca de cal. Mai înainte fusese *escudero y ayo*, un fel de „om de companie" la nevasta unui medic, el doctor Sagredo, mai mult spadasin decît medic, avînd un vraf de *„espadas de esgrima, dagas, espadas blancas"*. Doña Mergelina de Aybar, soția doctorului, femeie înflăcărată, se afecționase de o calfă de bărbier, cu daruri de ghitarist, însă bolnav de rîie[1]. Doctorul pleacă în altă localitate, Marcos nu vrea să-l însoțească din cauza frigului prea mare din Castilla la Vieja.

Primi deci invitația unui *hidalgo* de a fi preceptorul la țară a doi copii. Trecem peste isprăvile hidalgului împotriva unui taur care îl ia în coarne și-l aruncă în zăplazul unui pod. Hidalgul conduce pe Marcos în casa unei rude, la masa gentilomilor, prilej de a se zugrăvi indigența grandomană a nobilimii. Marcos nu mănîncă, bucatele i se par mizerabile, iar dis-de-dimineață pleacă.

De cealaltă parte a podului segovian, lîngă un *humilladero* (schit), într-o turmă berbecii se băteau unii cu alții și din cînd în cînd ridicau ochii spre cer (iată o întîie observație naturalistică). Semn de ploaie. Vine într-adevăr o furtună teribilă, schivnicul invită pe Marcos la *humilladero* și acolo, în fața focului trosnitor, ascultînd furia vînturilor, eroul își povestește viața.

Era din Ronda, oraș pus pe stînci înalte și vîrfuri retezate, foarte combătut de vînturi, în așa fel, încît, dacă edificiile n-ar fi solide, le-ar ridica furtuna. Învățase acolo latina și muzica (Vicente Espinel era muzicant, inventase a cincea coardă la ghitară). Tată-său îi dădu o spadă de Bilbao, mai grea decît el, și-l trimise să-și caute norocul. La Córdoba, în nelipsitul han, un glumeț îl adulează, pretinde a ști că Marcos este „cel mai isteț băiat din toată Andaluzia" și că este cineva care ar da două sute de ducați să-l vadă în casa

---

[1] Rîia de care suferise și regele got Rodrigo pare răspîndită în Spania, probabil din cauza caprelor, ca și pe meleagurile lui Creangă, fiindcă în *Don Quijote* se face un joc de cuvinte de felul acesta; păstorul Pedro zice: „fără doar și poate că n-ai fi auzit asemenea lucru toată viața dumitale, de-ai fi trăit mai mult decît rîia *(sarna)*". „Zi *sarra*, replică don Quijote, neputînd suferi cum stîlcea vorbele omul de la capre."

lui. Farsorul îl duce în casa unui orb: „Acesta este hidalgul care ar da două sute de ducați pentru a te vedea". Marcos devine prudent, se răzbună cu alte farse de același soi.

În drum spre Salamanca doarme sub un stejar cutreierat de șoareci. Cu spaimă observă că de un pom atîrnă un spînzurat. O femeie, ca o arătare, se vaietă. Mortul e amantul, justițiat fiindcă i-a ucis soțul (gravură în stil Callot).

La Salamanca, unde curge vestitul Tormes, învață logica. Din cauza cărbunilor ținuți într-un ciob de oală leșină, după aceea are un rău cu febră, pentru care doctorul îi interzice apa și-i recomandă o baie. Marcos bea din baie și se vindecă.

Mizeria spaniolă e notată realistic. E așa de frig încît „aruncînd apa în uliță, se prefăcea în cristal". Studenții găsesc un lemn și-l pun pe foc. Iese un fum fetid căci lemnul e un picior de catîr descărnat.

Marcos pleacă din Salamanca pe jos, are de a face cu niște escroci, trage la un hangiu la fel de hoț. Faptele nu mai au nici o importanță, căci cunoaștem acum tipurile nuvelei picarești; de observat doar că Marcos își folosește șiretenia spre a repara infamiile altora.

Mai departe întîlnește un păstor care-și purta turmele dintr-un district într-altul, pierind de sete și el, și cîinii „căci în Sierra Morena în mai și toată vara, deși noaptea e răcoare, ziua se aprind arborii de căldură". Află (altă observație naturalistică) cum că păstorii găsesc apă cu ajutorul cîinilor. Le dau drumul cu o sfoară la gît și-i urmăresc. Evident, în legătură cu sicitatea, merge o istorie despre un izvor. Un maur aflînd într-o peșteră o vînă de apă cu două brațe, abătînd unul, își dă seama că lipsește apa dintr-un sat. Pentru 200 de ducați redă apa sătenilor, sporită însă cu brațul celălalt, în scopul de a lua și de la alt sat o răsplată. E omorît.

Se mai povestește o întîmplare a „autorului" însuși, student la Salamanca, picat într-un grup de patru bandiți care-l duc cu ei, îngrijorați de un astfel de martor. Interesant este peisagiul fioros, de factură barocă, dar tocmai de aceea și romantic. Hoții îl

tîrăsc noaptea prin niște desișuri întortocheate: „răsuna în niște adîncimi un izvor ce se prăvălea și forța vîntului izbea arborii cu mare furie".

Altă observație naturalistică: șarpele se împrietenește cu vulpea. Marcos omoară cu pietre, pe drum, un șarpe agresiv. Țiganii îi fură catîrul care e regăsit într-un sat, foarte preschimbat și îmblînzit cu vin. „Plecînd de la Málaga se opri între portocali și lămîi, a căror mireasmă suavă îi îmbăta sufletul." Aude privighetorile, *los ruiseñores*, care se așază înaintea drumeților spre a fi ascultate. Peisagii de stînci și arbori deși. Unii pomi înfloriți, alții fără frunze. Tot ce privește spre Málaga primăvăratic, tot ce privește spre Ronda iernatic. E asaltat de țigani de care scapă dînd mărunțiș și semnalînd un inexistent drumeț cu bani.

Alcătuindu-se o armată la Santander, Marcos se angajează *alférez*. Are aventuri la Bilbao și un conflict armat cu niște vizcaini (bascii sînt foarte ironizați în literatura spaniolă). Cade în scocul morii și nu scapă decît dînd drumul apei pe jgheab. La Valladolid se anunță o cometă. După unii în această împrejurare lucrurile mari aveau să descrească și cele mici să crească. Un personagiu mic de statură cere lui Marcos pe care-l crede magician să-l facă mai mare. Acesta refuză, însă prieteni ai lui fac piticului o farsă. Îl măsoară bătînd un cui în perete, îi prescriu un regim de post și apoi mută cuiul mai jos. Îl mai sperie pe deasupra ieșind de sub pat ca demoni cu lumînări în gură. Farsa aceasta de culoare locală își are semnificația ei. În *Cinque* și *Seicento* modul de petrecere pare a fi farsa, *la burla*, *la beffa* în Italia, farsă ce ia formele cele mai violente și mai nedelicate. Nuvelele italiene sînt pline de *beffe* și Antonfrancesco Grazzini[1] povestește în ale sale *Cene* două oribile farse *(Prima cena, Novella terza, Terza cena, Novella decima)* patronate de Lorenzo de' Medici însuși. Cea dintîi a inspirat *La Cena delle beffe* de Sem Benelli. Castiglione, om delicat,

---

[1] Antonfrancesco Grazzini, *Le novelle*, con uno studio di Guido Biagi. Milano, Classici italiani, dir. F. Martini, s. III, v. LXII.

admite totuși în *Il Cortegiano* că un curtean se poate distra cu farse și ne dă cîteva pilde de *burla*.[1]

La Sevilla, Marcos are o aventură amoroasă. Închis într-o curticică cu puț, dă foc la ușă cu lemnele și gătejele găsite acolo. Se îmbarcă pentru Genova. La Mallorca e prins de pirați. Un renegat îl duce la Alger ca sclav, făcîndu-l preceptor al copiilor lui, între care o fată curînd îndrăgostită de el. Pentru anume servicii este eliberat și readus în apropiere de Mallorca. Peregrinează ca soldat prin Italia. Încarcerat pentru o încăierare în care nu este el agresorul, scapă din închisoare mistificînd pe paznic, învățîndu-l să facă aur din potcoave ruginite, suflîndu-i un praf în ochi și fugind. (A fost și la asaltul general al Maestricht-ului în Flandra, în 1579. Încălecînd acolo pe o iapă fu urmărit de trei sute de armăsari.)

Despre lombarzi și despre italieni în genere, Espinel n-are prea bune păreri. Le atribuie bunăoară o gelozie și o cruzime, considerate, convențional, ca fiind mai degrabă spaniole. Astfel Marcos vizitează pe un sumbru cavaler Cornelio care-și ține soția nemîncată între cadavrele a doi servitori, bănuind-o de infidelitate, pe baza pîrei unuia din morți. Totul se reducea la faptul că intendentul (celălalt mort) intrase în odaia soției pe o deschizătură îndărătul unui tablou, fără a fi spus sau făcut lucruri neoneste. În fine femeia este iertată. Cînd pleacă, Marcos se vede cu groază urmărit de servitorii cavalerului și e încredințat că va fi omorît. Însă cavalerul îi trimite în dar bani și bijuterii.

Nu mai bune păreri are Espinel despre venețieni pe care îi socotește tot atît de îngîmfați cît și portughezii. La Veneția este escrocat de o femeie și se apără cu isteție.

Întors în Spania, Marcos face, pentru o vină pe care n-o are, trei luni închisoare. Acolo (altă *burla*) taie o parte din mustața unui deținut terorizat, care, de ciudă, își mănîncă cealaltă parte. Noi observații din viața animalelor. Aude noaptea ronțăit de sămînță

[1] Baldassare Castiglione, *Il Cortegiano*, con una prefazione di O. Bacci. Milano, Classici italiani, dir. F. Martini, s. III, v. LIII.

de cînepă în colivia unei păsări. Lucru insolit. Un șoarece intrase, se umflase mîncînd și nu mai putea să iasă.

Acum Marcos devine scudierul doctorului Sagredo, cum l-am găsit la începutul romanului. Despărțindu-se de doctor se duce în Andaluzia. Din întîmplare dă de fata și băiatul renegatului din Alger, fugiți din Africa. Dornic de singurătate, merge la pădurea de sălcii din Ronda unde sînt locuri și singurătăți atît de întinse, încît un „om poate să trăiască mulți ani fără să fie văzut ori întîlnit". Espinel elogiază solitudinea:

„Actele sufletului în singurătate sînt mai nestînjenite și mai libere. Lucrările spiritului nu cer tovărășie... Cele mai de preț opere ale bărbaților de seamă s-au ciocănit în singurătăți."

Îl prind bandiții, dă și de doctorul Sagredo, capturat și el. Doctorul fusese în Indiile Occidentale spre a descoperi strîmtoarea lui Magallanes (Magelan). Referințele lui sînt fantastice. O corcitură de portughez și indian luptă cu un monstru marin cu solzi duri, așa de înalt că, stînd în genunchi, e de două ori și mai bine mai mare decît portughezul. Într-o insulă aflară un șarpe cu bot de cîine, cu aripi mari cărnoase ca de lilieci, cu coada ca un drug scurt, cu două picioare ungulate. Într-o insulă dau de un idol de o înspăimîntătoare mărime, adevărat turn, cu un braț ținînd efigia soarelui, cu un singur ochi, cu nas cu o singură nară, cu o singură ureche la ceafă, în gură cu doi colți ascuțiți. Îi atacă giganți la fel cu idolul. Exploratorii se ascund în peștera de la picioarele simulacrului, apoi, făcîndu-și scară din oasele oamenilor sacrificați, ies pe nara idolului, în vreme ce namilele dănțuiesc în jur în ropot de tobe. Fugarii pun o mînă și răstoarnă idolul.

Marcos de Obregón este romanul existenței instabile, al boemei intelectuale alternate cu aventură militară. Autorul se zugrăvea pe sine în linii generale, căci fusese student, soldat, capelan.

Lui Voltaire îi intrase în cap că Le Sage a plagiat pe Espinel. Părintele Isla traduse sub pseudonimul Is-Salps: *„Aventurile lui Gil Blas de Santillana furate Spaniei și adoptate în Franța de d. Le Sage*, restituite patriei și limbii sale de un spaniol zelos care nu suferă să-și bată cineva joc de nația sa". În realitate nu există un *Gil Blas* spaniol și Le Sage a luat cîteva episoade din *Obregón* și elemente complete de aiurea.[1]

Quevedo, care era un mare umorist, dotat cu mijloace plastice, ne-a lăsat un roman picaresc: *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos, ejemplo de vagamundo y espejo de tacaños*, care e o codificare a isprăvilor *pícaro*. Quevedo are condei savant și jovial, iar eroii lui sînt caricaturi umflate baroc (se vorbește curent despre barroquismul quevedesc). Acum ni se înfățișează un pungaș integral, ieșit din părinți asemeni, educat moralmente și fizicește pentru escrocherie.

Tatăl eroului, Clemente Pablo, era bărbier. Quevedo zice eufemistic și malițios: *„su oficio fué de barbero"*. Așa va face peste tot, luînd în serios cele mai vizibile situații. Acest bărbier avea obiceiul să pună un băiețaș să fure clienților banii din buzunare, în vreme ce el le ținea acestora capul în lighenaș. Pentru asemenea „copilării" *(niñerias)* fu prins și vîrît la închisoare. De acolo scăpă *„con tanta honra que le acompañaron doscientos cardenales"* și lumea ieșea pe la ferestre să-l vadă. Altfel zis, Pablo a primit pedeapsa cu moartea. Mamă-sa repara fecioarele greșite, administra leacuri împotriva calviției și era așa de ușuratecă, încît copiii la școală îl numesc pe Pablos *„hijo de una puta hechichera"*, una din cele două teribile ocări spaniole, a doua fiind *„hijo de padre traidor"*. Educația primită în familie de către Pablo este de soiul acesta:

„Fiule, (vorbește tatăl) meseria de hoț nu este artă mecanică, ci liberală: Cine nu fură pe lumea asta, nu trăiește."

La școală, Pablo e luat în derîdere de colegi pe chestiunea purtărilor mamei. Din întîmplare poate merge

---

[1] Espinel, *Vida de Marcos de Obregón*, I–II, Edición y notas de Samuel Gili y Gaya. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1922–1923.

ca însoțitor al unui băiat de nobil, la Segovia, unde intră în pensiunea unui „*licenciado*" Cabra. Făptura deșirată a acestuia e zugrăvită fantastic. Clericul purta barbă lungă, fiindcă zicea că are oroare de mîinile bărbierului.

„Anteriul îi era miraculos, fiindcă nu se știa de ce culoare era. Unii, văzîndu-l lipsit de peri, pretindeau că e de piele de broască, alții ziceau că este o iluzie. De aproape părea negru, iar de departe bătea în albastru; îl purta fără cingătoare. Nu obișnuia nici gulere, nici manșete; părea, cu părul lung și anteriul mizerabil, un lacheu al morții. Fiecare gheată putea să fie mormîntul unui filistin. Odaia lui? Nici păianjeni nu zăreai în ea; conjura șobolanii de frică să nu-i roază cîteva coltuce pe care le păstra; patul lui era pe dușumea; dormea mereu pe o singură latură, ca să nu strice cearceafurile. În fine era arhisărac și în protomizerie."

Figura de mai sus bate puțin în maniera ironică a lui Eminescu de a zugrăvi mizeria ascetică. Nici vorbă, și-n casa lui Cabra copiii mor de foame. Un tînăr servitor afirma că doi cai olandezi ieșiră după două zile, din grajd, așa de ușori, încît zburau prin aer. Înfometarea atinge așa treaptă, că, din cauza golurilor, răsuna din stomacuri ecoul fiecărui cuvînt.

Cei doi școlari pleacă la Alcalá unde tînărul nobil voiește să studieze gramatica. Aci, i se-ntîmplă lui Pablo un lucru respingător și care nu este, cum s-ar crede, o invenție a lui Quevedo, ci un obicei școlăresc regretabil. La școală, sub motiv că e *nuevo*, colegii îl bombardează cu salivă și mucozități. I se fac și alte farse de același prost-gust.

Dar și Pablo face tot soiul de *burle*. Astfel își sperie gazda cu amenințarea de a o da pe mîinile Inchiziției fiindcă strigase puii de găină, *pío*, *pío*, cu numele papei Pio.

De la un unchi, Pablo află că tată-său murise cu mare vitejie (spînzurat), iar mamă-sa fusese arestată de Inchiziția din Toledo, pentru dezgropare de morți. Unchiul îl invită să preia meseria lui de călău: „*Seréis singular en el arte de verdugo*".

Un *hidalgo* mizer, D. Toribio Rodríguez Vallejo Gómez de Ampuero (persiflarea este evidentă) îl conduce la Madrid, într-un receptacol de hoți. Pablo are prilejul să cunoască de aproape această clasă de oameni. Unul distribuia scrisori și fura din case, altul fura mantalele din cuierele locantelor. Pollanco (cruce, barbă mare postișă și clopoțel) e cel mai pitoresc. Sub pretext de cerșit, intra prin locuințele cu uși neîncuiate și fura, strigînd smerit, cînd dădea ochii cu lume:

„Gîndiți-vă la moarte și faceți-vă pomană, fraților".

Din cauza acestei tovărășii, Pablo nimerește o vreme la închisoare. Scăpat, își încearcă norocul matrimonial. Punînd ochii pe o fată, ca să crească în ochii ei, trimite prieteni să întrebe de un „don Ramiro de Guzmán", cu semnalmentele lui, apoi el însuși întreabă de „señor don Ramiro de Guzmán, señor de Valcerrado y Veloreto". Prin urmare spaniolii înșiși luau în deriziune numele prea lungi și pompoase. Ca să nu plătească chiria, se-nvoiește cu cîțiva amici să-l ridice în numele Inchiziției. Din toate astea iese și bătut, și o babă îl îngrijește deșertîndu-și sacul cu zicători: „Cum e pulberea, așa e și lutul; spune-mi cu cine mergi, și-am să-ți spun cine ești; fiecare oaie cu perechea ei".

Pablo redevine cerșetor cu succese explicabile prin adulație. Unui soldat îi zicea: „Ah, domnule căpitan", și oricui măcar „Domnule cavaler". Se îmbogățește, se leagă la Toledo cu o companie de actori, devine „*galán de monjas*", o varietate de cicisbeu decent care stă de vorbă cu călugărițele la grilaj, joacă cărți și, avînd încurcături cu poliția, se hotărăște să fugă în Indii.[1]

În secolul XVIII s-a ivit o *Tercera parte del Gran Tacaño*, descriind viața în insulele Filipine.

Cunoscutele *Novelas ejemplares* ale lui Cervantes cuprind mai toate mai mult ori mai puțin element picaresc. Astfel *El licenciado Vidriera* este istoria unui student care înainte de a-și da licența, tentat de viața militară, cutreiera „*vestido de papagayo*" Italia și

---

[1] Francisco Gómez Quevedo, *El Buscón*, I, nuevo texto, editado y comentado por Américo Castro. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1927.

Flandra. Existența studenților aparține din plin picarescului, încît aventura marțială confirmă înclinația profesională către vagabondaj a eroului. Reîntors la Salamanca, Tomás, așa-i zice eroului, cade victimă unei femei de rele moravuri, adevărată *pícara*, care-i face un farmec cu gutuie, și-i pricinuiește pierderea minților. Licențiatul n-avea alt nimic decît că se credea de sticlă, ferindu-se de lume și rugîndu-se de copii să nu arunce cu pietre în el ca să nu-l spargă. Era totdeodată de o mare ascuțime a minții *„por ser hombre de vidrio y no de carne* — cum spunea el — *que el vidrio, por ser de materia sutil y delicada, obraba por ella el alma con más promptitud y eficacia que no per la del cuerpo, pesada y terrestre*". De acum încolo *„el licenciado Vidriera"*, cum e poreclit, duce o existență de Nastratin Hogea, răspunzînd cu mult duh la întrebări și criticînd cu umor toate categoriile sociale, pretext satiric pentru autor.

Și în *El celoso extremeño*, tînărul Loaysa are moravuri de *pícaro*. El a pus ochii pe tînăra Leonora, în vîrstă de paisprezece ani, soție a sexagenarului Felipo de Corrizales, care dintr-o gelozie fanatică și meticuloasă o ține într-o casă-fortăreață. Ademenind cu fascinația muzicii de ghitară pe portarul negru și eunuc, izbutește prin manopere ingenioase să pătrundă în preajma Leonorei și să narcotizeze pe bătrîn.

El casamiento engañoso y Coloquio de Cipión y Berganza cuprind mai întîi pățania alférezului Campuzano, victimă a unei *pícara*, el însuși neavînd o moralitate mai supravegheată. Aventuriera doña Estefanía de Caicedo convinge pe stegar s-o ia în căsătorie, încredințîndu-l că are drept zestre o casă bine întocmită în care se și așază (însă casa era a altora și doña Estefanía fusese lăsată spre a o păzi). Stegarul se alege cu o boală venerică pentru lecuirea căreia intră într-un spital, unde face un tratament de *„sudores"*, un fel de „salce", de-a lui Creangă. De altfel doña Estefanía însăși fusese mistificată, întrucît Campuzano îi oferise un colier și niște bijuterii false.

A doua parte a nuvelei constă într-un manuscris redactat de Campuzano la spital, în care se notează

convorbirea între doi cîini, Cipión și Berganza, folosiți de călugări pentru strîngere de pomeni. De fapt numai Berganza își povestește viața, prilej pentru autor de a ne înfățișa satiric felurite medii și profesii, abator, stînă, casa unui negustor, școală, alguazil, saltimbanc, vrăjitoare. Peste tot e o atmosferă viguros plebee și picarescă. Astfel vedem cum alguazilul caută pricină lumii pentru bani și cum se bate cu pungașii ca pe furiș să pactizeze cu ei.

Cu *La Gitanilla* picarescul coboară în mediu țigănesc. Aci constatăm cazul unui tînăr cavaler, don Juan de Cárcamo, care, de dragul unei țigănci de cincisprezece ani, Preciosa, consimte să ducă existența nomadă a lăieților, sub numele de Andrés Caballero. El se inițiază în moravurile, legile, furturile și meșteșugurile țigănești și ar sfîrși-o rău, din pricina unui omor de altfel făptuit în legitimă apărare, dacă nu s-ar descoperi că Preciosa e fata unui *corregidor* și el este cine este.

Cît despre *Rinconete y Cortadillo*, aceștia sînt doi băieți cu vocație de vagabonzi și pungași, fiu de croitor unul, de strigător de bule celălalt (amîndouă meserii impopulare). Trăind din expediente și furînd pe cont propriu la Sevilla, sînt descoperiți de un hoț „legal", care îi duce la congregația hoților, prezidată de un señor Monipodio. Aci vedem că se lucrează cu registru și cu un plan de operații: „*Memoria de las cuchilladas que se han de dar esta semana*". Congregația întreține relații de prietenie cu alguazilul. Furîndu-se o pungă de bani unui cunoscut al acestuia, alguazilul o reclamă breslei.

„*¡La bolsa ha de parecer* — ordonă Monipodio — *porque lo pide el alguacil, que es amigo y nos hace mil placeres al año!*"

Încolo, hoții sînt evlavioși, din ceea ce fură dau ceva pentru untdelemn la candela unei icoane. Unul dintre ei este în același timp teolog, „*en el año del noviciado*".

În fine în *La ilustre fregona*, e vorba de doi băieți de familie din Burgos, Carriazo și Avendaño, care din „*inclinación picaresca*" fug de acasă sub pretext că se

duc la studii. La Toledo trag la hanul „del Sevillano" și, captivați de extraordinara frumusețe a unei fete, Costanza, rămîn în serviciul hanului, unul ca apar și altul contabil. Fata, numită *„la fregona ilustre"* ca și cînd ar fi spălat vase, ori mai bine zis frecat talere de argint, e de fapt foarte cruțată de hangiu, fiindcă e fată de familie bună. Se va afla că este chiar sora pseudoaparului. Carriazo nu e mai puțin un temperament de *pícaro*. E violent, scandalagiu, cartofor, și-și joacă măgarul la cărți, stîrnind apoi vrajbă cu pretenția că a pierdut numai trupul animalului, nu și coada.[1]

Le diable boiteux al lui Le Sage a scos din circulația europeană *El diablo cojuelo* al lui Luis Vélez de Guevara din Ecija (1579—1644). Însă în Peninsulă mica narațiune a lui Guevara a fost populară și a pus în umbră imensa operă dramatică a autorului. Deși se obișnuiește a se spune că imitația lui Le Sage e superioară pentru caracterologia ei, opera spaniolului e mai plină de farmec prin spontaneitate și hoffmannesc, printr-o savoare verbală, uneori intemperantă și azi obscură, printr-o simplitate de linii care o apropie de folclor. E bineînțeles o satiră, dar petulantă și fantastică. Dracul folosit de Guevara ca erou se bucura de o mare popularitate, fiind geniul dansurilor, cum însuși declară:

> *„yo truje al mundo la zarabanda, el déligo, la chacona, el bullicuzcuz, las cosquillas de la capona, el guiriguirigay, el zambapalo, la mariona, el avilipinti, el pollo, la carretería, el hermano Bartolo, el carcañal, el guineo, el colorín colorado"*.

Era patronul histrionilor de bîlci și al funambulilor.

> *„Yo inventé las pandorgas, las jácaras, las papalatas, los comos, las mortecinas, los títeres, los volatines, los saltambancos, los maesecorales."*

Infirmitatea nu-l împiedica să aibă o deambulație sprintenă. I se zicea *„El diablo cojuelo, que es más ligero"*. Din procesele intentate de Inchiziție pentru vrăjitorie unor femei din chiar secolul lui Guevara,

[1] Cervantes, *Novelas ejemplares*, I—II, Edición y notas de Francisco Rodríguez Marín. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1914, 1917.

constatăm că pe Dracul șchiop se bizuiau femeile îndrăgostite să aducă iubiții recalcitranți. Una făcea asemenea conjurație:

Aste cinci degete le pun pe ăst zid,
cinci dimoni conjur:
pe Baraba, pe Satana,
pe Lucifer, pe Belzebut,
pe Dracul șchiop,
care e bun mesager,
să-mi aducă îndată pe cutare
după placul și porunca mea.

Alta cerea ca iubitul să-i fie adus jucînd:

Drac șchiop,
adu-mi-l îndată;
drac din puț,
adu-mi-l, că nu-i însurat, ci flăcău;
drac de la cîmp,
adu-mi-l în zi de lucru;
drac de la horă,
adu-mi-l jucînd...

Una îngenunchea înaintea măturii și o ruga ca împreună cu alți demoni între care „*El diablo coxo*" să meargă la „cutare" *(fulano)* să-i dea răgaz doar de îmbrăcat și să-l aducă nevătămat. O Isabel del Poço amesteca sare de sardele și coriandru, și mișcînd această compoziție dintr-o mînă într-alta descînta:

Te conjur, sare și coriandru,
cu Baraba,
cu Dracul șchiop, care poate mai mult.
Nu te conjur pentru sare și coriandru,
ci pentru inima lui cutare.

„Dracul șchiop" nu era deci o temă livrescă și Guevara nu avea decît să dezvolte elemente incluse în imaginea lui folclorică, ceea ce a făcut cu un burlesc tipic secentesc. De altfel, romanul intră în sfera picarescului, eroul fiind un *estudiante*, profesie pe atunci

aventuroasă și putînd atinge vagabondajul și delicvența. Don Cleofás Leandro Pérez Zambullo fuge pe acoperișul de olane de justiția pe care o pune pe urmele lui doña Tomasa de Bitigudiño, femeie cu mulți amanți, care vrea să-l prindă în lațul căsătoriei. Trecînd pe altă casă nimerește în odaia plină cu hîrțoage, efemèride, compasuri și quadrante a unui astrolog. Aci aude un suspin:— *„¿Quien diablos suspira aquí?“* întreabă el. — *„Yo soy, señor Licenciado“* — îi răspunde un glas care-i lămurește apoi că e al unui diavol închis într-o fiolă de către astrolog, prin operații de magie neagră. Studentul sparge fiola și are în fața sa un omuleț sprijinit în două cîrji, foarte mustăcios, șchiop, fiindcă fusese cel dintîi înger rebel, căzînd primul, iar ceilalți peste el, turtindu-l. Spre a-l răsplăti, „Dracul șchiop“ urcă pe don Cleofás pe turnul de pază San Salvador din Madrid și ridicînd *„por arte diabólica“* acoperișurile edificiilor, îl face să vadă scene de intimitate casnică. Într-o casă e masă mare la miezul nopții. Unul doarme cu mustățile în *„bigotera“* (forme de hîrtie), o bătrînă face

„una medicina de drogas restringentes para remendar una doncella sobre su palabra“,

doi inși în două paturi au luat curățenie, un alchimist caută piatra filosofală după arta lui Ramón Lull, un vînător de zestre se urcă pe o scară portativă spre locuința fetei unui cavaler bogat, un *hidalgo* își scoate peruca, mustățile postișe, brațul de lemn. Unul visează că spune adevărul, doña Tomasa deschide ușa unui adorator, niște croitori cos un costum de nuntă pentru un prost care crede, după vorba pețitorilor, că ia o fată bogată, cineva lasă la ușa unui bogat avar un copil în fașă, copil probabil de cleric, iar bogatul îl duce la ușa casei unui vecin. Sînt niște tablouri sarcastice, într-o perindare iute și bufonă. Făcîndu-se dimineața, cei doi se lasă în stradă și *„el diablo cojuelo“* arată studentului niște cartiere ireale, în gustul alegoric al barroquismului. O uliță îngustă e plină de oglinzi în care se oglindesc în felurite posturi dame și filfizoni. Este *„la calle de los gestos“* unde vin frecventatorii

Curții să-și aleagă un gest. Într-o piață se află *„el baratillo de los apellidos“* unde bătrîne femei de moravuri dubioase oferă la tinere fete, în schimbul a haine vechi, nume sonore (el Guzmán, el Mendoza), într-o alta damele care vor să facă figură bună la Curte își pot procura mătuși, frați, veri și soți. Într-un alt edificiu se botează cu „don“ cine n-are această particulă frumos sunătoare. Pe o stradă se văd sacristani și gropari desfăcînd morminte și dezbrăcînd morții din prima noapte. E un fel de tîrg de haine. Și altele în felul acesta. Între timp (element de tip fantastic) astrologul a obținut de la Satana un alt demon pe care l-a închis în topazul unui inel, iar consiliul Tartarului a trimis pe urmele „Dracului șchiop“ pe demonii Cienllamas, Chispa și Redina. Studentul și *„el diablo cojuelo“* se lasă într-un birt să mănînce, iar la plată zboară pe fereastră înspre Toledo. La două noaptea, la hanul „del Sevillano“ studentul aude un glas țipînd: *„Fuego, fuego!“* Emoție generală, deșteptare înspăimîntată. Hangiul lămurește că e un student din Madrid *„de los que hacen comedias“* și care scrie *Troya abrasada*. La ziuă don Cleofás împreună cu „Dracul șchiop“ în costum turcesc, halat și turban, pornesc în zbor tot pe fereastră, fără a plăti, spre marea uimire a hangiului. După alte isprăvi cei doi zboară la Córdoba, unde don Cleofás participă la o ședință de scrimă cu un andaluz într-o formă atît de violentă, încît se dădu drumul taurului ca să-i despartă. Cînd niște alguazili invitară pe señor Licenciado și pe señor Cojo la señor Corregidor, cei doi se ridicară în aer, pornind spre Ecija, orașul lui Guevara, lăsîndu-se în Plaza Mayor. Aci stîrnesc încăierarea unor orbi care cîntaseră un cîntec ireverențios față de draci (inclusiv *el diablo cojuelo)*, iau peste picior pe ecijani și dispar după ce le aruncă în nas *„una polvareda de piedra azufre“*. Lăsîndu-se pe o pajiște, noaptea, spre a se odihni, văd alaiul „Norocului“, un fel de triumf petrarchesc foarte artificios. Cei doi intră în Sevilla și de aci, într-o oglindă, privesc ce se întîmplă în Madrid. Văd pe rege (prilej de encomii), nobilimea plimbîndu-se pe Calle Mayor, lumea scăldîndu-se în secul Manzanares *(„O vende puente, o*

compra río"), convoiul mortuar al astrologului, decedat, și pe doña Tomasa în litieră împreună cu un *galán* în căutarea studentului. În fine se introduc într-o societate de cerșetori, unde fac cunoștință cu un *„diablo cojuelo"* (cerșetor cu picior de lemn și cîrjă, astfel poreclit), cu un *duque* într-un cărucior, cu o Postillona, numită astfel fiindcă trecea repede de la un loc de cerșit la altul, cu o Paulina, poreclită așa pentru că blestema pe cine nu-i da de pomană (aluzie la un edict de excomunicare al lui Paul al III-lea). Un alguazil arestează pe don Cleofás, apoi îl lasă, corupt de drac cu o pungă de 300 scuzi. Alguazilul pune acasă banii sub pernă, însă dimineața nu găsește decît cărbuni. În cele din urmă în piața San Francisco, demonii Cienllamas, Chispas și Redina, sub înfățișare de alguazili, săr asupra „Dracului șchiop". Acesta intră repede pe gura unui croitor care căsca, croitorul e dus pe sus în infern, de unde, după ce e pus să dea afară pe drac, este lăsat liber ca să facă lui Lucifer un costum pentru sărbătoarea nașterii lui Anticrist. Doña Tomasa pleacă în Indii cu militarul ei, iar don Cleofás își continuă studiile la Alcalá.

Cum se vede, avem de a face cu o narație gotică, de tip fantastic, presărată cu element iberic picaresc și realist.[1]

N-am citit *Pícara Justina* de Francisco López de Úbeda, pseudonim sub care s-ar fi ascuns dominicanul Andrés Pérez. Este un roman în care isprăvile hoțești sînt ale unei femei. În schimb cunosc *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas,* (*„Dihorul din Sevilla și undița pungilor").* „Dihorul" e o femeie, poreclită astfel fiindcă dihorul fură găini noaptea. Autorul, don Alonso de Castillo Solórzano, a mai scris, între altele, niște *Aventuras del bachiller Trapaza,* cu acțiunea în parte la Salamanca și cu descrieri ale moravurilor studențești. Ce fel de *„bachiller"* este Trapaza se poate vedea de acolo că ajunge la galere, de unde îl scoate o señora Estefanía, care îl ia de bărbat, murind

---

[1] Luis Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo,* edición y notas de Francisco Rodríguez Marín. Segunda edición. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1922.

apoi de supărare, fiindcă Trapaza are patima jocului și fură bijuteriile nevestei. Văduvul rămîne cu o fată, Rufinica (nume semnificativ) „foarte prietenă a ferestrei". Aceasta e „*la garduña*". Metoda ei este în general ademenirea de oameni în vîrstă și bogați. Întîiul ei soț moare de inimă, dîndu-și seama că e înșelat. Văduvă, Rufinica se întovărășește cu un coleg de galeră vîrstnic al tatălui ei, un anume Garay, împreună cu care pune ochii pe un peruvian de 50 de ani, bogat și avar, Marquina. Felul cum se dă lovitura instruiește despre stilul întregului roman. Marquina își ținea averea într-o „*huerta*" afară din oraș, apărată de hoți prin porți tari, ziduri groase și drugi de fier la ferestre. În afară de aceasta ținea la îndemînă arme încărcate. Rufinica izbutește a se introduce în „*huerta*", ademenind pe grădinar și captivînd apoi și pe Marquina căruia îi spune un basm întreg. Într-o noapte se aud bătăi violente în poartă, Marquina zărește un om, trage cu o „*escopeta*". Omul cade, strigînd:

„*Ay, que me han muerto!*"

Însă e o farsă a lui Garay. Omul e de paie. De frica justiției Marquina fuge după ce în fața Rufinei a îngropat banii. Cei doi escroci fură bineînțeles depozitul, totuși Rufina are grija a dosi separat o sumă în aur, neștiută de Garay cu care ridică doar argint. La Córdoba se îndrăgostește de Rufina señor Octavio Filucchi, genovez, în vîrstă de peste 40 ani, văduv, negustor, bogat, preocupat de alchimie. Garay îi stoarce bani pentru operații alchimice, în vederea cărora pretinde materii năstrușnice între care excrement de la „băiatul roșu".

Cu mijloace savante Rufina și Garay fură depozitul de bani al unui schivnic, care de fapt e gazdă și căpetenie de hoți. Apoi îl denunță corregidorului. Schivnicul e osîndit la spînzurătoare, avînd friguri obține o amînare și fuge îmbrăcat femeiește. Acest Crispín, așa-i zice eremitului, este și un Tartuffe, și față de Rufina proferă vorbe ipocrite: „Eu de cînd lăsai lumea, la o vîrstă cînd nu cunoșteam răutatea, mă feresc să văd

frumuseţi, fiindcă bag de seamă că pentru mine e un mare neajuns a le privi; iar cînd le privesc atent, după cum mi-a arătat experienţa, devin neliniştit etc."

Rufina şi Garay fug la Toledo. Acolo îi dibuie Crispín care acum şi-a ras barba şi încinge spada şi are drept tovarăş un tînăr valencian Jaime. Crispín vrea să-şi ia banii înapoi. Jaime însă îl trădează, fiindcă s-a îndrăgostit de Rufina, şi ex-călugărul, denunţat, sfîrşeşte cu ştreangul de gît. Nici lui Garay nu-i merge mai bine şi e trimis la galeră, „încărcat de lanţuri, de ani şi de munci" ca „servitor al Maiestăţii-Sale". Urmează acum isprăvile lui Jaime, ca fals *estudiante*, însă ele sînt fără vreo însemnătate deosebită.

Romanul e presărat cu nuvele spuse de eroi dintre care cea mai interesantă este *El Conde de las Legumbres*, fiindcă are un aspect fantastic şi gotic, în maniera lui Hoffmann, care şi el introduce legumele în intriga magică. Don Pedro Ossorio y Toledo, îndrăgostindu-se de fata unui ambasador german, se preface nebun şi izbuteşte astfel să fie luat în casa ambasadorului. Acolo îşi face o autobiografie chimerică. Se născuse cu 500 de ani înapoi ca fiu al infantei Teodomira, cu numele de Gundomaro, fusese lepădat de o servitoare în rîul Sil, cules de nimfe şi crescut în fundul apei. Apoi nimfele îl aruncară la ţărm într-o grădină de zarzavaturi, pe un strat de pătrunjel, *perejil* în spanioleşte, de unde numele de don Pero Gil de Galicia, *Conde de las Legumbres*.[1]

În teatru gesturile picareşti sînt frecvente. *La moza de cántaro* a lui Lope de Vega, comedie incoerentă şi prolixă, tratată nuvelistic, intră în această categorie. Don Diego e aşa de supărat de răspunsul negativ pe care i l-a dat don Bernardo, tatăl doñei Maria din Ronda, fată dificilă în dragoste, pe care a cerut-o în căsătorie, încît îi dă o palmă. E dus la închisoare. Doña Maria se crede datoare, în lipsa fiului familiei, să spele ea onoarea tatălui. În acest scop pătrunde în

[1] Castillo Solórzano, *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*, Edición y notas de Federico Ruiz Morcuende. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1922.

închisoare și omoară pe don Diego. După această ispravă fuge din Ronda, călare, cu *sombrero* și *arcabuz*. O ia ca *moza de cántaro* un cavaler indian, adică venit din America. Aci, într-o noapte, doña Maria gonește trei hoți cu spada indianului de la care pleacă, fiindcă acesta chemînd-o într-o noapte pentru a-i trage ghetele, încearcă s-o seducă.

Luis Pérez el gallego, de Calderón de la Barca, este istoria unui *pícaro*, care totuși nu-i un bandit oarecare. S-a făcut comparație cu Franz din *Hoții* lui Schiller, mai curînd e posibilă o apropiere cu Michael Kohlhaas al lui Kleist, cu Götz von Berlichingen al lui Goethe, cu Răzvan al lui Hasdeu, cu alte cuvinte cu eroi căzuți în marginile societății din cauza nedreptății. Luis Pérez e un violent just care, fiindcă ia sub ocrotirea sa un prieten (ucigaș al unui mire și răpitor al miresei) și pe un alt amic omorîtor în duel cinstit al unui personagiu, e nevoit să se tragă la munte și să „ceară", cui vrea să dea, refuzînd de la cine nu vrea. Însă reputația lui de bandit e așa de grozavă, încît pretenția lui de a „cere" trezește surîsul:

LUIS

Spune-mi acum
Altceva. Dacă acest om
Ar ajunge din cauza asta
Să se vadă persecutat,
Fără avere și fără mijloace
De a se hrăni,
N-ar face bine, domnule,
Dacă ar cere?

LEONARDO

Nu tăgăduiesc.

LUIS

Și dacă acest cutare
Cerînd ar căpăta,
N-ar face de asemeni foarte bine
Să ia?

LEONARDO

Este clar!

LUIS

Dacă este clar, află
Că eu sînt Luis Pérez, care trăiesc
În chipul în care vezi
Şi care îţi cer ajutor.

Atmosferă iberică și de aspect mai degrabă banditesc întîlnim în *Amor despues de la muerte*, în care conflictul e rasial, într-o tratare prolixă. Maurii din Granada alarmați de ostilitatea creștinilor împotrivă-le, laolaltă cu arabii creștinați cărora li se evocă disprețuitor originea, se refugiază la munte și fac un regat minuscul în Sierra de la Alpujara, voind să restaureze Spania arabă. Maurii botezați se reîntorc la islamism, luîndu-și nume arabe.

Gustul picarescului se manifestă în literatura spaniolă în chipurile cele mai neprevăzute. Iată o piesă de teatru. Pe un munte, o persoană „*vestida a lo bandolero, con capa gascona, montera, charpa y pistolas*" strigă pe altele. De pe alt munte îi răspunde altul tot „*de bandolero*", un al treilea, un al patrulea. Întîiul haiduc lămurește că se apropie un călător:

Prieteni,
la vale, la vale; şi răzbind
drumurile întortocheate
ale vieţii omeneşti, care este
un labirint confuz,
aţineţi-i toate căile;
prindeţi-i toate culcuşurile,
să nu scape azi
cea mai bună pradă pe care o pîndesc
de cînd am îmbrăţişat meseria vicleană
a haiduciei.

Urmîndu-și sluga, călătorul se rătăcește. Cei patru bandiți ațin calea slugii, pe care o ademenesc în scopul de a atrage pe stăpîn. Unul din bandiți, înveșmîntat „*de dama*" iese înaintea călătorului, simulînd a fugi de spaimă:

Opreşte-te,
drumeţ neştiutor:
nu merge pe această cărare.

Și încunoștințîndu-l că muntele este *„poblado de bandoleros"*, femeia cade leșinată în brațele lui. Cu acest prilej îi fură de la gît un lanț de aur cu o inimă presărată cu pietre prețioase. Apoi, venindu-și în fire, femeia pleacă. Atunci, mascați și cu pistoale, ies cei patru bandiți, făcînd somațiile clasice, agravate:

Nefericit trecător,
Dă-ne punga și viața.

La cei patru se alătură și sluga cu un pistol în mînă. Unul din bandiți e femeia dinainte și la uimirea victimei ea răspunde cu argumentul inconstanței feminine:

Știi că-mi place!
Te miri că mă schimb curînd
Cînd am suflet de femeie?
Ca să vezi mai bine
Că sînt întîiul incendiu,
Mori la raza ochilor mei.

Și trage și ea cu pistolul în om. Nenorocitul rămîne aproape mort, jos. I se iau bijuteriile, un inel și o legătură de pălărie cu pietre prețioase. Hoții pleacă, totuși sluga înduioșată nu-și părăsește stăpînul și cere ajutor trecătorilor. Toți rămîn nepăsători, afară de un hangiu inimos care primește pe rănit și pune pe un servitor pe nume Bautismo (Botez) să-i facă o baie.

Ce-i această istorie tipică cu bandiții? E o alegorie spirituală, unul din numeroasele *autos sacramentales* de Calderón de la Barca, *Tu prójimo como a tí*. Hoții cu pistoalele sînt *la Culpa*, *el Mundo*, *el Demonio*, *la Lascivia* (femeie seducătoare). Drumețul este *el Hombre* sau *el Género Humano*, servitorul *el Deseo*, dorința, care trebuie să meargă după om, dar uneori o ia înainte-i, tîrîndu-l. Cureaua de pălărie cu pietre reprezintă alegoric cinci daruri ale minții, simțurile *(tacto, vista, oído, olfato y gusto)*. Colanul cu inima înseamnă *memoria y entendimiento*, iar inelul este liberul arbitru, *el albedrío*. Aceste trei daruri i-au fost făcute omului de către *„las tres edades"*. Evident, dorul a luat-o razna înaintea omului, și a fost atras de spiritele rele

(Păcat, Lume, Demon, Lascivitate). Lascivitatea i-a luat omului „mințile". Umorul se bazează pe acest alegorism. La indignarea Omului că *el Deseo*, a trecut și el de partea bandiților, *el Deseo* răspunde:

D-apoi nu știi că Dorul este
omorîtorul stăpînului său?

Hangiul milos e Sfîntul Petre, hanul *„albergue a la Gracia"*. Baia simbolizează botezul. Alegoria continuă astfel în amănunțimi, constituind un fel de istorie duhovnicească a omului.[1]

În domeniul poeziei un eminent tablou picaresc, cu expresii de *germanía*, reprezintă *„jácara"* quevedescă *Pendencia mosquito*, greu translatabilă. În cîrciuma Sfîntului intră să bea un pahar Cîrligatu de la O sută de puțuri. Catalinilla de Almagro, Isabel de Valdepeñas și Andresillo cel fără urechi (adică Stricatul).

În întrecerea sorbiturilor
și în iuțeala înghițiturilor
Andaluzia n-a dat pînă acum vreunei iepe
mînz care să-i ajungă.
Un miez de lăptucă
fu vioara acestei serate;
căci jucătorului născut
nu-i place tînjala.
Ca o biată alergătoare
scoase Isabel din îndoitura fustei,
pe pielița unei basmale,
niște năut prăjit.
Îi dădu întîi lui Cîrligatu,
deși Andrés era cîrligu ei;
pentru că vinul merge mai bine
pe stomacul plin.
Se zburli Catalna
și izbind cu piciorul, furiș,
pe sub masă, ochi îndată pe Isabel
și-și mușcă buzele.
Isabel, țîfnoasă,

---

[1] Calderón de la Barca, *Autos sacramentales*, I–II, Edición y notas de Ángel Valbuena Prat. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1926, 1927.

trînti cana și ulciorul,
și sucindu-și mantela
cînd pe umăr, cînd pe braț
zise: — *Seora* Catalna,
ce rost are să rînjim
și să ne privim printre dinți?
Doar nu sîntem uși de biserică.
Cele două dădură să se-ncaiere;
Cîrligatu puse mîna,
zicînd: — Stați, reginelor,
stați: păcat mic.
— Nu așa mic, zise Andrés,
că aci nu facem pe proștii,
nu ne duce pe noi nimeni,
noi sîntem ouă în frigare.
— Ce ouă, nepricopsitule?
zise Isabel printre sughițuri.
Merit biciul
c-am ajutat un păcătos.
Adu-ți aminte că în Toledo,
în casa avocatului,
ai găsit o pungă de bani
înainte de a se pierde,
și că de hatîrul meu
ți-au șters vîrtos
sudoarea șirei spinării
cu batistă de ciomag.
Adu-ți aminte că în Sevilla,
în casa unui *regidor*,
fără învoirea stăpînului
ți-a sărit un cal sub picioare
și că eu, ca să nu te smintească
în bătăi sticleții,
am vîndut paisprezece verighete
și rochia mea cea lărgită.

Ganchoso, cel favorizat cu năut, aprobă, firește, spusele Isabelei *(Lo que ha dicho Valdepeñas/ha sido muy bien hablado)*, lucru care supără pe Andresillo. La rîndul lui, Ganchoso, devenit „un cîine", „își desface subsuoara" și aplică ipochimenului două „*tara-*

scadas" la „cufărul îmbucăturii" *id est* peste gură. „*Cáscaras!*" țipă Andresillo și-i trage și el o îmbolditură în „mahalaua pipotei" și una în „ulița înghițitoarei". Lucrurile ar fi sfîrșit rău dacă din fericire nu pica la fața locului Jeromillo mulatrul, un adevărat Sfînt Bernard, care îi împacă.[1]

El diablo mundo de José de Espronceda (1808—1842)[2] e un fel de Faust iar critica semnalează și o înrîurire voltaireeană din *L'Ingénu*. Poemul, în care predomină octava, are tonul lui Tasso, unde-i serios, și al lui Tassoni, unde-i burlesc, dar în divagațiile spirituale sînt multe asemănări cu stilul lui Musset. Intriga este extravagantă, delirantă și interminabilă, începe cu un cor de demoni și cu un festin diabolic. Pe scurt, un om matur, într-o odăiță, la miezul nopții, închizînd o carte și căzînd pe gînduri se întreabă:

„*¿Qué es el hombre?: Un misterio! Qué es la vida?*
¡Un misterio también!

și nutrește această speranță:

Oh, dacă omului i s-ar hărăzi vreodată
Să fie mereu tînăr și nemuritor!

O divinitate maiestuoasă, care e Viața, îi promite aceasta, și a doua zi locatarii imobilului aud în apartamentul respectiv niște vociferări jubilante al căror autor este un tînăr cu desăvîrșire gol și pe nume Adan (Adam). Scandalizarea burghezilor, alarmarea autorităților, ducerea tînărului la închisoare dau pagini de agreabil badinaj mussetian. La închisoare Adan face cunoștință cu Salada, fata unui pușcăriaș, care-și pune în minte să civilizeze pe acest *ingénu*. Incontestabil, ca și Faust, Adan se plictisește cu dragostea plebee a Saladei și aspiră la alte lumi. Dus de niște hoți la o spargere, Adan se extaziază de luxul aristocratic și îndeosebi de un ceas cu muzică și, uluit de

[1] Poetas de los siglos XVI y XVII, op. cit., pp. 275—79.

[2] José de Espronceda, *Obras poéticas:* I. *Poesías y El estudiante de Salamanca*; II. *El diablo mundo*. Edición y prólogo de J. Moreno Villa. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1923.

contesa, stăpîna casei, o apără împotriva tovarășilor săi. Poemul rămîne, peste încă un episod, neterminat.

Izbitoare apare pentru străin zugrăvirea mediului pungășesc, predilect în general romanticilor, dar aci în tradiția nuvelei picarești. Tatăl Saladei se bucură de un portret viu:

Moș Luca, tatăl frumoasei,
Era om de înfățișare aspră, urmărit de soarta
Aspră și sucită, de o stea perversă
Pe care o blestema fără încetare;
Zgîrcit la vorbă, domol la mers;
Urît la chip, ascuns la gînd,
Cu umeri lați, joși și puternici,
Cu brațe lungi și picioare arcuite.

Fața mare și turtită,
Sprîncene dese, cărunte și răsucite,
Ochi săltăreți și uitătură aspră,
Favoriți albi, vîrstați cu roșcat,
Fruntea îngustă și întunecată.
Un păr roșu, ca o coamă aspră,
Inaccesibil pieptenului, încurcat
În cîrlionți, o acoperă astupînd-o.

Nu există carceră ori fortăreață din Spania
Care să nu păstreze o amintire înaltă despre el,
Oraș care să nu ateste îndemînarea sa,
Nici drum fără mărturii ale gloriei sale;
Istoria ilustră a isprăvilor lui
Stă consemnată în procese fără capăt,
E drept, obscură și trunchiată, fiindcă
Marea lui modestie s-a încredințat puțin penei...

Buzele îi sînt arse de neîncetat fumat
De tutun negru strîns de prin mucuri.

Ca și tatăl lui Pablo al lui Quevedo, *tío* Luca are etica lui profesională, pe care o împărtășește lui Adan:

Ține minte bine, băiețaș,
Ce te-nvăț eu acum:

În lume trebuie să știi
Să auzi cum crește iarba.

Cine nu agonisește, nu mănîncă,
Fiecare, fiule, trebuie să dea din mîini,
Strînge-ți singur merindea,
Că cine nu plînge, nu suge.

Într-o tavernă dăm de alt tip foarte pitoresc și local. E un ex-popă, devenit tovarăș de hoți și ghitarist. Îmbrăcat pe jumătate popește, pe jumătate mirean, spîn, roșcat la păr și plin de încrețituri pe față, cîntă strofe burlești ca aceasta:

Ai o guriță
Așa de mică
Încît aș mînca-o
Cu pătlăgele roșii.

Tienes una boquita
Tan chiquita
Yo me la comería
Con tomates,

care pentru eufonie devine în ritmul acompaniamentului la ghitară:

Tienes una boquirris
Tan chiquitirris
Yo me la comeriba
Con tomatirris.[1]

---

[1] În general F. W. Chandler, *The Litterature of Roguery*, 1907, v. și *La novella picaresca en España*, trad. de Martín Robles. Madrid, „La España moderna".

Bachilleres, Licenciados, Letrados

Cu acest titlu s-ar putea scrie un frumos studiu de urmărire a figurii de școlar, student, licențiat, doctor, de *letrado* într-un cuvînt, de-a lungul literaturii spaniole, unde, ca și în literatura germană romantică, tipul studentului și al absolventului de universitate capătă un nimb special, atingînd zona metafizicului. Un astfel de studiu ar oferi o documentație amănunțită. Altfel, din impresiile de pînă acum, pe temeiul operelor clasice, ies netede cîteva observații.

Studentul se bucură de prestigiu pentru că participanții la marea cultură sînt puțini. Școlile superioare din Spania au un nume sonor, îndeosebi *las tres universidades mayores*, din Salamanca, Alcalá și Valladolid, iar absolvenții lor, recrutați din nobleță ori din burghezie, constituie o aristocrație separată după *los hidalgos*, folosind de la o vreme în mod curent un „don" înaintea numelui, ca don Cleofás din *El diablo cojuelo* al lui Guevara. Foarte adesea un „*letrado*" e de fapt un cleric, un fost student în teologie, dar apoi se înțelege prin el și un jurist, un literat propriu-zis. Prestigiul de care se bucură intelectualul începe să adumbrească pe „cavaler", fiindcă acesta pierde ascendentul exclusiv asupra femeilor. O *canción* anonimă (secolul XVI), dezvăluie într-adevăr succesele studenților:

La Salamanca, școlărașule,
la Salamanca vei merge.
Vei merge unde nu te vede,
nu te ascultă și nu te crede nimeni,
fiindcă la cele pe care te doresc
le plătești cu atîta nerecunoștință.

La Salamanca, școlărașule,
la Salamanca vei merge.[1]

Dar încă în secolul al XIII-lea un anonim în *Razón d'Amor* ne istorisește noroacele unui *escolar* cu experiență mare:

Un escolar la rimó
que siempre ovo criança
en Alemania y en Francia;
moró mucho en Lombardía
por aprender cortesía.

În aprilie, într-o după-amiază, studentul sta sub un măslin și văzu în coroana unui măr un vas de argint plin cu vin, pus de o femeie la răcoare pentru un așteptat prieten. Studentul se dezbracă și se-ntinde pe iarbă lîngă un izvor așa de rece,

încît de răceala care ieșea din el
o sută de pași în jur
nu simțeai căldură.
Toate ierburile mirositoare
izvorul le ținea în jur:
erau acolo salvia, trandafirii,
stînjeneii și toporașii,
erau atîtea flori
că nici numele nu le știu.
Mireasma ce venea din ele
ar învia și-un mort.
Luai o gură de apă
și-mi trecu frigul prin tot trupul.

Apare și tînăra *doncella* și se constată că ea aștepta un iubit neidentificat, care era școlarul însuși.[2]

Concurența între cavaler și intelectual, în haină clericală, o găsim exprimată cu umor în secolul al XIII-lea într-un contrast spaniol în versuri *Elena y María*, gîlceavă între două fete, iubită una a unui abate, și alta a unui cavaler, fiecare susținînd impor-

[1] Dámaso Alonso, op. cit., p. 417.
Dámaso Alonso, op. cit., pp. 34 și urm.

tanța meseriei respectivului iubit. Maria, iubita clericului, zice:

Fugi, nebuno zăpăcită,
că nu știi nimic!
Zici că al meu prînzește și lenevește
fiindcă stă pașnic!
El trăiește cu cinste
și fără nici o grijă;
are ce mînca și ce bea,
și paturi bune de dormit;
are haine și încălțăminte
și vite de călărit,
vasale și vasali,
catîri și cai;
are bani și țoale
și alte multe averi.
De arme nu-i pasă
și nici de luptă,
că mai bine e să ai minte și măsură
decît să mergi mereu nebunește
cum face cavalerul tău
care are trai de flăcău.
Cînd merge la palat
știm ce tain îi dau:
pîine cu porția,
vin trezit,
rîde mult și mănîncă puțin,
merge cîntînd ca un nebun,
cum are pe el puține boarfe,
mereu suferă de foame și de frig.

Natural, Elena protestează și continuă bîrfeala, Maria se indignează:

Elena, taci,
de ce zici asemenea vorbe?
Că prietenul tău
pe lîngă al meu nu face nici cît o smochină.

(Smochina este în acel climat echivalentul cepei degerate.) Și defăimează purtarea cavalerului căruia îi atribuie patima jocului și alte apucături rele.

Aci cavalerul e înfățișat ca murind de foame, precum e prezentat în general hidalgul. Dar indigența se atribuie în aceeași măsură și literatului, și famelicul *licenciado* Cabra, din *Buscón* al lui Quevedo, e unul din multele exemple. S-ar zice că oamenii de la țară, gospodăriți, și negustorimea, ironizează deopotrivă și pe *hidalgo* și pe *letrado* ca lihniți de foame, așa cum în literatura noastră semănătoristă țăranul ironizează pe surtucar. Astfel, într-un *paso* de Lope de Rueda, unul de la țară caută pe un *licenciado* Cabestro (căpăstru) spre a-i preda o scrisoare și dă de un *licenciado* Xáquima (bucată de frînghie). Gîndind că e cam același lucru, îi înmînează mesajul. Licențiatul îl invită la masă, dar neavînd ce să-i dea de mîncare se ascunde sub pat (astfel învățat de un *bachiller* Braçuelos), lăsînd vorbă că a fost chemat de arhiepiscop.

Problema preeminenței uneia din cele două profesii, militară ori literară, o pusese Baldasar Castiglione în al său *Cortegiano*. Unul din convorbitori zice: „*Io biasimo i franzesi che estiman le lettere, nuocere alla profession dell'arme, e tengo che a niun più si convenga l'esser litterato che ad un om di guerra*". Dar concluzia generală este că literele sînt un ornament pentru profesia armelor, singura respectabilă în sine. (I, 46.) Discuția a fost aprinsă în timpul Renașterii și se citează o sumedenie de disertații: Flavio Biondo, *De litteris et armis comparatio*, 1460; Cristoforo Lanfranchino, *Tractatulus seu Quaestio utrum preferendus sit miles an doctor* etc.[1]

În Spania, judecînd după ecourile literare, amîndouă carierele stau pe un plan egal și eroii sînt foarte adesea și una și alta, ca și autorii lor. Se pune însă problema economică. Cristóbal de Castillejo într-un *Diálogo entre el autor y su pluma* deplînge lipsa de răsplătire a muncii sale literare în raport cu alte meserii:

Fierarul își face casa mai bogată
Cu ciocanul...
Pe țesător

[1] Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*. Madrid, 1925, p. 213 squ.

Îl hrănește suveica,
Pe pescar plasa,
Pe tunzătorul de oi foarfecele,
Pe țăran plugul...

Însă recunoaște că penița dă de mîncare *„al escribano“*, cînd își face datoria, iar cărțile *„al bachiller“*. Stînd tari pe organizația lor autonomă, pe marele prestigiu, studenții abuzează cîteodată de situația lor și devin turbulenți, mai ales cînd sînt săraci. Cei lipsiți de mijloace intrau de obicei în serviciul celor mai bogați. Astfel *„el licenciado Vidriera“* al lui Cervantes, de fel țăran cu numele de Tomás Rodaja, intră în slujba a doi *„caballeros estudiantes“* care-l duc la Salamanca. Cum trăiește Marcos de Obregón al lui Espinel la Salamanca, unde învață logica, am văzut. Se încălzește cu mangal, iar unii iau din drum un lemn care nu-i decît un picior de catîr congelat.

Don Quijote zugrăvește în culori negre viața studențească: înfometarea, frigul, lipsa de cămăși și de încălțăminte, hainele roase, umilitorul recurs la pomana unor mănăstiri ce ofereau o *„sopa“*.

Studenții ne sînt descriși, date fiind aceste condiții, nu numai ca zurbagii, dar ca adevărați *pícaros*, oscilînd între aventura și delicvescența curată. Viața universitară a alunecat realmente și pe aceste margini. François Villon *„escollier“*, care era licențiat și maestru, a participat la furturi și a ucis un preot într-o încăierare. Frînghia spînzurătorii se clătina amenințător asupra capului său. În 1500 un străin a văzut la Roma hoți spînzurați pe podul Sant'Angelo, printre ei fiind și medicul spitalului San Giovanni in Laterano, care dis-de-dimineață fura și omora.[1] La Padova, în 1740, Johann Caspar Goethe, tatăl scriitorului, află despre studenții hoți numiți „Chivaliști“ (de la *chi va lí)* care operau în întuneric jefuind și omorînd, sub protecția porticurilor.[2] Raskolnikov al lui Dostoiev-

[1] Pasquale Villari, *Niccolò Machiavelli e i suoi tempi*. Quarta edizione postuma a cura di Michele Scherillo, I–II. Milano, Ulrico Hoepli, 1927, I, p. 256.

[2] Johann Caspar Goethe, *Viaggio in Italia* (1740), I–II, a cura e con introduzione di Arturo Farinelli, Roma, Reale Accademia d'Italia 1932. I, p. 74; II, pp. 220–21.

ski, falsii monetari ai lui André Gide nu sînt dar simple ficțiuni.

Printre „reprezentațiunile" lui Juan de Encina intră și așa-numitele *Coplas del Repelón*. Doi prieteni, Piernicurto și Johan Paramas se plîng că, la tîrg, niște studenți „*los repelaron*" i-au ciupit de păr făcîndu-le și alte farse. Iată, se ivește și studentul care îl și trage pe loc de păr pe Piernicurto. Dialogul e din cele mai pigmentat-plebee:

PIERNICURTO

Nu te juca tu din dește
Că mă jur pe Sfîntul Ion
Că de ți-oi pune mîna pe anteriu
Și-oi lua ciomagul în mînă
Poate s-alerge cine-o pofti.
Eu te arz la ceafă
De-i fi și hidălgaș,
Să vezi stele verzi.

STUDIANTE

Hí de puta, prostălăule,
Îndrăznești să amenințí?

PIERNICURTO

Phi, dar-ar dracu-n tine.

STUDIANTE

Fă-te-ncolo, țopîrlane,
Lunganule,
Las' că ți-arăt eu!

Țăranii îl bat însă măr pe *studiante* care cîntă un *villancico:*

Parcă m-am născut azi!
slavă ție, Doamne,
că nu m-au făcut licențiat!

Viața cu pronunțat caracter picaresc a lui Torres Villarroel, student apoi profesor de matematici la Salamanca, ne dă o imagine a mediului universitar spaniol. Și-a scris-o el însuși, într-un stil iactant, fanfaron, cu proteste de modestie sub care se ascunde o

mare mulțumire de sine. Spiritul omului e plat, lipsit de idei generale, îndreptat spre conformism și interes material. Autobiografia intitulată: *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras del doctor don Diego de Torres Villarroel, catedratico de prima de matemáticas en la Universidad de Salamanca, escrita por el mismo*, aduce tonul vehement al modernului Papini, la modul mai plebeian și anecdotic al maivechiului Da Ponte. Așa, bunăoară, autorul zice: „Și dacă-ți pare rău ca eu să-mi cîștig viața cu viața mea, spînzură-te, căci de a ta nu-mi pasă". Torres Villarroel se judecă însuși „obiectiv":

„După părerea mea sînt nu puțin nebun, oarecum recalcitrant și puțin farsor, cam trîndav, puțintel închipuit și un zăpăcit incorigibil".

Părerea contemporanilor e alta:

„Trec, printre cei care mă cunosc și mă ignoră, mă detestă și mă salută, drept un Guzmán de Alfarache, un Gregorio Guadaña și un Lázaro de Tormes; și nu sînt nici întîiul, nici al doilea, nici al treilea".

Dar cu toate astea, este. Am văzut umorul democratic cu care Villarroel își făcea genealogia. În consecință, declara că a crescut ca toți copiii, sugînd și plîngînd, producînd *„moco"* și *„cáca"*. Mamă-sa n-a avut, născîndu-l, nici o viziune că fiul va deveni astrolog ori croitor, sfînt sau drac. Copilul a fost

„ca toți copiii de pe lume, murdar și plîngăreț, uneori grațios, alteori teribil".

Deși născut între cărți, nu a luat nici una în mînă cît a fost mic. Îi ieșise porecla *„Piel del diablo"*, Piele de drac. Dat la *Collégium trilingue* să aprofundeze ebraica, greaca, latina, nu învață nimic. Dansează, torează și face versuri. Deschide uși, falsifică chei, sparge lacăte. Odaia lui pare mai mult de hoț decît de student, și e plină de colaci de funii, spade de scrimă, ciocane, burghie și bîte. Fura rectorului (ales dintre elevi) și

colegilor, fructele, cîrnații și alte alimente de prin dulapuri. Se întovărășește cu alți de teapa lui și-și compune o înfățișare picarescă așa de fidelă încît părea mai mult fiul lui Pedro Arnedo decît al lui Pedro de Torres. Juca păpușile de sfori, cînta din ghitară, danța în pîrîit de castagnete. Deveni

„mare dansator, bun toreador, muzicant pasabil și șnapan rafinat și îndrăzneț".

În lipsa părinților, ia pîine, o cămașă și 12 *reales* și fuge în Portugalia. Acolo dă de un schivnic în slujba căruia intră, avînd obligația de a întreține candela și și a îngriji de măgar. Fuge și de aci, în urma unor gesturi licențioase față de o fată venită cu familia la sanctuar. La Coimbra se dă drept chimist și maestru de dans. Se înrolează într-un regiment, apoi dezertează; schimbîndu-și uniforma militară cu un costum de torero, într-o biserică, se întoarce în Spania cu o ceată de toreadori salamantini. În țară începe a face almanahuri și pronosticuri, cam de spița aceasta fiind și „matematicile" de care începe a se entuziasma în urma lecturii unui tratat despre sferă al părintelui Clavio. Cere suplinirea catedrei de matematici de la Universitatea din Salamanca ce stătea fără profesor de 30 de ani și fără cursuri de 150 de ani. Tată-său obține pentru el o *capellanía*. Devine subdiacon la 21 de ani. Este vicerector al Universității (rectorul și vicerectorul se alegeau dintre studenți). Își bate joc pe o chestie teologică de *„el general de Teologia"*, un reverend părinte și doctor. Acela-i zice:

„Du-te-n plata Domnului... că ești nebun".

Villarroel răspunde tanțoș:

„Toți sîntem nebuni... reverendisime: unii pe dinăuntru și alții pe dinafară. Sfinția-ta se întîmplă să fii nebun pe dinăuntru, eu sînt pe dinafară; și ne deosebim numai prin aceea că sfinția-ta ești un maniac trist și măsurat, iar eu delirez de chiote și veselie."

Și spunînd astea, schițează un dans în jurul sfinției-sale în ritmul unor castagnete pocnite pe sub mantie. După o lipsă din Salamanca, în care timp învață medicina la un medic al familiei regale și era aproape gata, invitat de un preot să facă contrabandă de tutun și zahăr, dă concurs pentru ocuparea catedrei pe care o suplinise, făcînd lecția în fața a trei-patru mii de auditori. Îl duce pe brațe pînă acasă o ceată de studenți și hotărîrea consiliului se dă sub presiunea mulțimii, împrejurimile universității fiind pîndite de studenți înarmați care, cînd aflară rezultatul, traseră salve de pușcă în aer. Ca profesor, obține liniștea în sală aruncînd spre capul unui cursist de 30 de ani, care îi spusese o vorbă echivocă, un compas de bronz în greutate de trei-patru livre. E un catedratic sportiv, fiindcă face călărie și vînează prepelițe și porci mistreți. Gradul de maestru în arte îl ia mai tîrziu. Vreo trei ani stă exilat în Portugalia, implicat, alături de un prieten, într-un proces de agresiune asupra unui preot. Reputația lui este mai cu seamă de prognosticator, sub numele de *Piscator*.

„Femeile sterpe mă rugau să le fac să nască, nemăritatele să se mărite, certatele cu bărbații îmi cereau sfaturi să se împace; și peste astea veneau alte cereri și rugăminți, nemaiauzite, neghioabe și de necrezut."

La Vida devine de la un punct din ce în ce mai plată, umplîndu-se cu socoteala veniturilor autorului, demonstrarea vivacității spiritului său și cu piese justificative, revelînd un egotism material, burghez. Ea este notabilă, propriu-zis, pentru descrierea moravurilor studențești. Examenele în sine se vede a fi fost niște simple formalități. Toată atenția era îndreptată în direcția festivităților inerente momentelor universitare. Rectorul și vicerectorul fiind aleși nu dintre profesori, ci dintre studenți, e de la sine înțeles că ceremonialul universitar părtinea pe cursiști care, unii, aveau cîteodată vîrste înaintate. Din consiliul profesoral numit *claustro* făceau parte și doctorii și maeștrii (grad echivalent cu doctoratul în anume speciali-

tăți) de la respectiva universitate. Toți aceștia care cheltuise la vremea lor bani buni cu luarea unui grad, aveau interes să pretindă a se respecta cu strictețe ceremonialul față de noii candidați. Acest ceremonial consta în petrecere și mîncare, precum urmează:

La luarea gradului de *„licenciado"* care se conferea solemn în Capela Santa Barbara a claustrului de pe lîngă catedrala veche, unde se țineau și cursurile, candidatul, pe lîngă alte felurite formalități, trebuia să dea o cină în onoarea întregii universități (profesori, doctori, colegi). Și nu era nici un chip de scăpare cu o consumație mai ieftină, mai mult ori mai puțin simbolică, pentru că ceremonialul implacabil, păzit cu asprime de rectorul-student și de comesenii famelici, descria amănunțit — cum vom vedea într-altă parte — mîncarea. Studenții ori haimanalele prinseseră obiceiul de a fura mîncările depuse de bietul licențiat în cloașterul catedralei, și am văzut că Villarroel însuși, viitor profesor, făcuse asemenea isprăvi. Exista în „ceremonial" o măsură contra sustragerilor. Cloașterul, capela, trebuiau închise cu cheia ce se încredința unui alguazil, un soi de comisar, și nimeni, sub nici un cuvînt, n-avea voie să intre pe locul festinului. Toate astea la licență. Doctoratul, firește, cerea mai mult tămbălău. Gradul se conferea *„con pompa"*. În seara premergătoare luării titlului se făcea o paradă solemnă, călare, prin oraș. De bună seamă se organiza și o iluminație, fiindcă iluminațiile erau un element nelipsit în festivitățile nocturne. Cînd Villarroel a luat catedra prin concurs a fost paradă ecvestră, cu făclii aprinse, iluminație pe la ferestre, focuri de pușcă. Mincinosul din *La verdad sospechosa*, de Ruiz de Alarcón, pretinde a fi dat unei femei o petrecere nocturnă din care nu lipseau petardele, bombele, roțile de artificii și 24 de torțe capabile să întunece stelele, *„a obscurecer las estrellas"*. După *„el paseo solemne"* doctorandul era obligat a oferi răcoritoare și a distribui cutii cu zaharicale *„cajas de azúcar"*. În aceeași noapte, conform regulamentului, dădea masă mare acasă la el. Desigur că atunci cînd doctorandul era nobil și bogat, luxul devenea o exhibiție de clasă socială. A doua zi

se proceda cu mare aparat în catedrală la conferirea gradului. Seara, noul doctor oferea o *„corrida"* de tauri în piața orașului, la care asista toată universitatea. Obrazul mai obliga pe doctor să arunce poporului bani și bomboane. Ba unii aruncau și mănuși de la ferestrele universității. Toate acestea costau, cum oricine își poate închipui, atît de scump, încît s-a ivit obiceiul ca mai mulți candidați la un grad să-și ia titlul în aceeași zi spre a divide cheltuiala.[1] În schimb costumul de doctor era fastuos, poate mai impunător decît acela al cavalerilor: mantie lungă și plină de falduri, pe umeri cu o *„capa"*, scurtă pelerină, o căciuliță *(gorra)* sau o tocă *(bonete)* cu patru colțuri. În fine, mănuși în mîini.

---

[1] Torres Villarroel, *Vida*. Introducción y notas de Federico de Onís. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1912.

Don Juan

Istoria lui Don Juan, ce ocupă un capitol esențial în literatura spaniolă, nu este o invenție a lui Tirso de Molina, ci o temă extinsă în folclorul internațional, existînd și în *Romancero*. Pentru ca să se dezvolte și să se producă un erou oficial credibil, trebuia o condiție care se-ntîlnește din plin în Spania, țară meridională, și anume afemeierea bărbatului, propensiunea erotică. În acest sens El Arcipreste de Hita (secolul al XIV-lea) este adevăratul precursor al lui Tirso de Molina.

Cutare comentator spaniol pretinde că *El libro de buen amor* al lui Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, e o operă „colosală", că în afară de Spania numai Dante se poate compara cu Juan Ruiz. Cu toate că e greu să clasifici, putem afirma că se exagerează. *El libro de buen amor*, ridicat pe compilație, pe *Libro de amore* de falsul Ovidiu ascuns sub numele de Pamphilo, pe *refranes*, fabule, pe un *fabliau* oarecare, pe o comedie latină medievală, este o operă de savoare verbală și de umor erudit, deși nu așa de didactică precum aceea a lui Anton Pann. Însă intervenția personală este mai mare și creația mai organică. Cu *Divina Comedie* se poate face această apropiere: că așa precum Dante oferea un poem criptic *sotto il velame*, Juan Ruiz pretinde că istoria lui autobiografică, plină cu amoruri profane, tinde să îndrepte pe cititor spre amorul mistic, *„el buen amor"*:

> Sub spini stă trandafirul, floare nobilă,
> Sub litera urîtă stă învățătura unui mare doctor.

Pretenția aceasta e comună în evul mediu, dar meritul cărții lui de Hita îl constituie faptul că autorul

se lasă dus de voluptatea de a-și nara întreprinderile erotice, fără vreun semn vizibil de căință. Eroina principală e o babă rufiană, o *alcahueta* (proxeneta va deveni o predilecție a literaturii Renașterii puse sub semnul amorului liber).

Eroul, cu nume burlesc, don Melón de la Huerta (Pepene din Grădină), sub care se ascunde de Hita însuși, e îndrăgostit la început de „o doamnă întru toate și stăpînă a doamnelor", însă prea bine păzită:

Nu puteam să fiu singur cu ea un ceas măcar,
Ai ei o păzeau grozav de bărbați,
Mai mult decît își păzesc ovreii Tora.

Plictisit, de Hita găsi o alta, deșteaptă și de familie bună:

De dragul acestei femei făcui stihuri și cîntece,
Am semănat ovăz pe nisipurile rîului Henarés.

Doamna era prea bigotă:

Nu pierd eu pe Dumnezeu, nici paradisul
Pentru păcat lumesc.

Arhiprezbiterul se lamentează lui don Amor, care-l probozește:

Protopoape, nu fi nebun, rogu-te,
Nu vorbi rău de dragoste nici serios, nici în glumă,
Că uneori puțină apă stinge focul mare.

Don Amor îi dă cîteva sfaturi pentru alegerea femeii:

Caută femeie înaltă, cu cap mic,
Păr auriu, nu roșcat,
Cu sprîncenele depărtate, lungi, păroase,
Voinicuță la șolduri etc.

și mai ales:

În pat nebună foarte, în casă foarte înțeleaptă.

Amor îi mai spune și întîmplarea lui don Pitas Payas, simplă anecdotă, povestită cu haz, despre un

pictor din Bretania, care, plecînd în Flandra, și-a lăsat tînăra nevastă cu un mic miel pictat sub ombilic. Nevasta însă își găsi un prieten și mielul efigiat se șterse. Cînd soțul își vesti venirea, prietenul îi pictă pe același loc un berbec.

„Ce e asta, *madona*, cum poate fi,
Că eu am pictat miel și găsesc mîncarea asta?"
Cum în treburile acestea femeia este totdeauna
Ascuțită și isteață, zice: „Cum, *monsseñer*,
Vrei ca în doi ani mielul să nu se facă berbec?
De veneai mai curînd: găseai miel".

Arhiprezbiterul dibuie altă femeie, văduvă, bogată, foarte tînără, de fel din Calataút, o doña Endrina (Prună sălbatecă; *Istoria poamelor* are frecventă folosire), care însă nu prea iese din casă. Atunci cere sfatul doñei Venus, *„muger de don Amor"*. Aceasta în substanță îl îndeamnă să insiste și să persiste:

Nu se poate să nu se miște clopotul pe care-l tragi.

Fiind purtat cu vorba de Endrina

(„O să vină vremea cînd vom putea vorbi vara asta")

de Hita găsește o babă proxenetă, doña Urraca, poreclită „Trotaconventos" („Bate-mănăstirile") probabil pentru servicii greu de mărturisit, aduse fețelor călugărești:

Era o bătrînă negustoreasă de mărunțișuri, de acelea care vînd mărgele.
Astea aruncă lațul, astea pun capcana,
Nu există meștere mai mari ca aceste bătrîne mijlocitoare,
Astea dau lovitura: dacă ai urechi, auzi.

Baba pătrunde în casa Endrinei și se ține de capul ei:

Fato, stai mereu închisă în casă,
Îmbătrînești singură: mai ieși odată
Prin tîrg: dacă îți închizi frumusețea lăudată
Între acești pereți nu cîștigi nimic.

Îi zugrăvește chinurile îndrăgostitului:

O întrebă Endrina: „Ce știri mai aduci de la el?"
Zice bătrîna: „Ce știri? Vai de capul lui!
Prăpădit și slab numai pielea și osul
Ca puiul de iarnă ieșit din găoace după Sfîntul Mihai".

Endrina s-ar îndupleca, dar se teme de mamă-sa, doña Rama:

„Eu aș face multe din dragoste pentru de Hita;
Dar mă păzește mama, nu mă slăbește o clipă",
Zice Bate-mănăstirile: „Hei, țîfna bătrînă!
Lua-o-ar crucea și agheasma!"

În fine, Endrina izbutește să se întîlnească cu arhiprezbiterul, dar dragostea n-are durată căci acesta rămîne iar *„syn amor"*. Găsește o alta, foarte solitară (*„era como salvaje"*), care însă moare.
De Hita face expediții la munte, prilej de amoruri brutale în climă aspră, cu trei țăranci, dintre care una grasă:

Mereu e vreme rea la munte și la înălțime.
Dacă ninge sau dacă dă îngheț, nu-i rost de căldură.
În vîrful muntelui era o horă grozavă,
Vînt cu brumă mare, burniță cu mare frig.

Pe la Tablada, pas între Guadarrama și Fuenfría, găsește o țărancă monumentală:

Membrele și statura sa nu-s de tăcut,
Credeți-mă că era o iapă mare în toată legea,
Cin' s-ar fi luptat cu ea, nu s-ar fi simțit bine
Dacă nu voia ea, n-o puteai pune jos.
În Apocalips, Sfîntul Ioan Evanghelistul
N-a văzut asemenea figură, nici arătare așa
îngrozitoare.
Degetul ei mic e mai mare ca degetul meu mare,
Gîndește cum îi sînt cele mai mari.

După asta, de Hita se îndrăgostește de o femeie care se ruga mereu la biserică. Insuccesul îl face să

apeleze din nou la „Trotaconventos" care-l sfătuiește să iubească o călugăriță, lăudînd pe maici pentru discreția lor și pentru zaharicalele cu chitră, gutuie, trandafir, tragacant și altele în care sînt specialiste:

Cine nu iubește pe maici, nu face o para.

Tratativele între doña Garoça, călugărița, și „Trotaconventos" înfățișează o comedie superioară la modul antonpannesc, obiectiv. Ele vorbesc numai în fabule. Doña Garoça spune fabula șarpelui cules de grădinar, din milă, iarna, și devenit agresiv vara. Baba răspunde cu exemplul ogarului, prețuit de stăpîn cît e tînăr și cît prinde iepuri, lovit cu parul cînd îmbătrînește. Călugărița dă replica cu exemplul șoarecelui din Monfferado și al celui de la Guadahajara, adică al șoarecelui de țară invitat la binefacerile primejdioase ale orașului. Baba spune exemplul cocoșului care a găsit în gunoi un safir. Și așa mai departe. Baba prinde pe călugăriță chiar la slujba bisericească:

— Yuy, yuy, zise, cucoană, ce lungă polilogbie!
 În gălăgia asta te găsesc în fiece zi,
Sau te aflu cîntînd, sau te aflu citind,
Unele cu altele vă găsesc ciorovăindu-vă și certîndu-vă.

Bine a zis stăpînu-meu, precît văd eu:
 Mai mare larmă fac și mai mult țipă fără socoteală
Zece rațe pe baltă decît o sută de boi la pășune.
Să lăsăm asta, cucoană, am o vorbă să-ți spun:
Fiindcă s-a sfîrșit leturghia, hai în odaia de musafiri.

Doña Garoça face în cele din urmă cunoștință cu de Hita[1], însă după aceea moare. Arhiprezbiterul,

---

[1] Despre moralitatea vieții de mănăstire ne facem o idee din niște *Coplas del Provincial* (secolul XV), satiră aspră a vieții monahale pusă în gura unui provincial monahal în inspecție pe la mănăstirile de sub jurisdicția lui (W. Giese, op. cit., pp. 240—41).

Tu, frate îndrăzneț,
care cobori dintr-o negresă,
de ce faci asemenea păcat
cu sora soacrei tale?

insațiabil, are acum gust de o maură, în care scop trimite pe neobosita „Trotaconventos". Aceasta are cu maura o convorbire memorabilă:

Zise „Trotaconventos" maurei în numele meu:
„Ei, drăguță, ei, drăguță! cît e de cînd nu
ne-am văzut?
Nu te poate nimeni vedea la față. Ce fel ești?
Te salută dragoste nouă." Zise maura: „*Lesnedri*"
(nu văzut).
„Fato, mult te salută unul din Alcalá,
Îți trimite gînduri bune cu răvașul ăsta.
Norocul e cu tine, că de-astea are multe.
Ia-l, Cel de Sus să-ți dea pace și sănătate!
Nu-l da încolo, că mai mult n-am putut aduce,
Vin cu veste bună, vorbește-mi dulce ca lăuta,
Nu face de tine să stai singură." Zise maura:
„*Ascut*" (tăcere).
Dacă văzu bătrîna că n-o scoate la capăt
Zise: „Tot ce ți-am zis, am spus vîntului.
Fiindcă spui nu, iacă mă duc."
Maura dădu din cap și zise: „*Amxy, amxy!*" (Du-te, du-te!).

Spre nenorocul arhiprezbiterului erotic, doña Urraca — „Trotaconventos" moare. Atunci toate zădărniciile și căințele îl copleșesc, blestemă moartea, pe care o vede în chipul unui corb, ca și Edgar Poe:

Domnilor, nu fiți prietenii corbului:
Temeți-vă de amenințările lui, nu-i faceți voia;
Binele pe care-l puteți face azi, faceți-l îndată, îndată.
Nu uitați că mîine muriți, căci viața e joc.

---

zice călugărul provincial. Învinuitul răspunde:
Nu faceți caz mare de asta,
fiindcă starețul din León,
fără să aibă dispensă,
face nuntă cu verișoara sa.

Însă partea aceasta neagră nu e convingătoare și pare mai de grabă burlescă.[1]

Celebritatea lui Tirso de Molina a făcut-o *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, comedie repede, improvizată, de un comic sever, pasionant, amestecîndu-se cu fantasticul. Ce fel de om este tînărul Don Juan Tenorio? S-ar părea că aparține acelei categorii de seniori abuzivi care umblă după femeile vasalilor. E adevărat că Don Juan seduce o pescăriță și o păstoriță, însă nu cruță nici femeile nobile. Din Spania a fugit pentru a fi înșelat o „*noble mujer*", la Napoli pune ochii pe ducesa Isabela. Faima lui e făcută:

Sevilla mă cheamă cu glas tare
Batjocoritorul-de-femei, și gustul
meu cel mai mare
este de a-mi rîde de o femeie
și a o lăsa fără onoare.

Don Juan Tenorio pune dar un fel de pasiune gravă în a cuceri femei, așa precum un *torero* ține să ucidă cît mai mulți tauri, pasiune în care nu mai e simpla impulsiune erotică a arhiprezbiterului de Hita, ori afemeierea amabilă a francezilor. Femeile spaniole privesc acțiunea eroului ca o calamitate, nesuportînd ideea plăcerii libere. Nu mai este îndoială că, deși aristocrat, Don Juan are manierele unui calificat ‚*pícaro*'. Metoda lui de a capta victimele este elementară:

...îți promit de a fi
soțul tău...
Jur, ochi frumoși,
care privind mă omorîți,
de a fi soțul tău.

Romanticii au făcut din Don Juan Tenorio un ateu. Dar el, ca adevărat spaniol, are frică de Dumnezeu.

---

[1] Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, I–II. Edición y notas de Julio Cejador y Frauca. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1913.

Se întîmplă ca Aminta, păstorița, să-i ceară un jurămînt:

AMINTA
Jură pe Dumnezeu să fii blestemat
dacă nu te ţii de cuvînt.

DON JUAN
Dacă cumva
vorba şi credinţa mea
ar da înapoi, rog pe Dumnezeu
ca cu trădare şi perfidie
să-mi dea moartea un om... ([Ap.]mort:
viu, să nu îngăduie Dumnezeu!)

Așadar, Don Juan face o rezervă mentală, care însă, întorsătură fantastică și mistică a piesei, se împlinește. *El burlador* piere de om mort. Interceptînd un mesaj, Don Juan fusese la o anume oră din noapte în locul unui marchiz de la Mota, la doña Ana, unde omorîse pe tatăl acesteia, pe comandorul don Gonzalo de Ulloa, care îl atacase. Apoi ca și cînd nimic n-ar fi fost, îngăduind să fie arestat ca ucigaș marchizul a cărui manta o împrumutase, ca un adevărat *pícaro*, întreprinde seducerea Amintei. Purtarea eroului nu e o formă de indiferență religioasă, ci un aspect al îngîmfării iberice, o „*vanagloria*“, fără altă explicație filosofică. Trecînd pe lîngă un mormînt care e al lui Gonzalo de Ulloa și citind inscripția:

Aci, cel mai leal cavaler
al Domnului aşteaptă
să se răzbune pe un trădător,

face observații asupra bărbii de piatră a statuii și plin de orgoliu primește sfidarea simulacrului:

Noaptea asta vă aştept
la cină în casa mea.
Acolo, dacă vreţi să vă răzbunaţi,
ne vom bate în duel
deşi cu greu vom putea lupta,
spada voastră fiind de piatră.

De observat că inscripţia comandorului e mai ales spaniolă şi prea puţin creştină, fiindcă Dumnezeu nu trebuie să permită morţilor duelul pentru spălarea onoarei. În chip firesc Don Juan, cu sîngele înfierbîntat, vede înaintea lui un adversar şi uită că are de a face cu un simulacru. Statuia însă vine la întîlnire şi-l invită pe Don Juan la cină în mormîntul său. *El burlador* nu se înfricoşează, ci *„con española arrogancia“* primeşte:

> pentru ca să se uimească şi să se înspăimînte
> Sevilla de curajul meu.

La masă i se oferă o mîncare de scorpioni şi vipere şi un vin coroziv şi inflamant care-l omoară pe superbul Don Juan. Prăbuşirea lui împreună cu mormîntul e o pedeapsă exemplară, pregătită cu intenţii teologice de către autor care este un călugăr, fray Gabriel Téllez, din ordinul de la Merced[1].

Tema lui don Juan reapare şi la Calderón. Gomez Arias din *La niña de Gómez Arias* se deosebeşte de eroul lui Tirso de Molina, care batjocorea femeile din orgoliu, prin aceea că se plictiseşte curînd. El e un blazat preromantic. E de ajuns ca un oarecine să dea tîrcoale Beatricei, pentru ca să nu mai poată suferi pe această Beatrice. Atunci fură pe o naivă Dorotea din casa tatălui şi o duce într-o pădure la picioarele munţilor Alpujarras, loc bîntuit de banditii mauri ai lui Cañeri, spre scandalizarea chiar a servitorului său:

GINES

> Deşi din partea ta
> O astfel de purtare nu mă miră,
> Mă miră totuşi mult
> Că te porţi astfel în aşa împrejurare.
> Laşi o femeie
> Singură şi adormită pe un munte?

---

[1] Tirso de Molina, *Obras, I*, segunda edición, muy renovada, por Américo Castro. Madrid, Ediciones de „La Lectura“, 1922. Despre legenda lui *Don Juan* v. G. Gendarme de Bévotte, *La légende de Don Juan, son évolution dans la littérature des origines au romantisme.* Paris, 1906; V. Said Armesto, *La leyenda de Don Juan.* Madrid, 1908; A. Farinelli, *Don Giovanni* în *Giornale storico della letteratura italiana.*

GÓMEZ

De ce nu, dacă din clipa
În care am putut s-o numesc a mea,
Am căpătat pentru ea atîta repulsie,
Că în ochii mei o viperă
Călcată în picioare e mai puţin veninoasă?

Acum revine la Beatrice. Reîntîlnind însă din întîmplare pe Dorotea, care e pe cale de a suferi agresiunea tatălui ei, se înduioşează din nou şi răpeşte iarăşi pe fată. Dar în Benamejí, tabăra lui Cañeri, se plictiseşte îndată de ea şi o vinde banditului, maur negru, dîndu-i drept cadou suplimentar şi pe Gines, servitor hazliu, dar prea moralizator. Regina, doña Isabel, salvează pe Dorotea, o cunună cu Gómez, iar pe acesta (pedeapsă excesivă!) îl decapitează. Un autor francez ar fi dat lucrurilor o întorsătură mai amabilă.

Tot un cuceritor nestabil este şi Don Juan de Mendoza, din *No hay cosa como callar*, care pătrunde în biserici îmbrăcat în costum negru de cavaler de Santiago. Într-o biserică cunoaşte pe Leonor pe care apoi, prin hazard, cu prilejul unui incendiu, o regăseşte în chiar odaia lui, unde bineînţeles abuzează de ea, rămînînd apoi cu desăvîrşire indiferent, lucru pe care îl mărturiseşte cinic. Mîndria lui este să rămînă necunoscut victimelor şi să le ignoreze:

Ca să se povestească despre mine
Că m-a adorat, vrăjită,
O infantă, de care eu
N-am ştiut niciodată.

E şi acesta un fel de *pundonor* spaniol!

El estudiante de Salamanca, de Espronceda, byronizează liric, epic şi dramatic în tradiţia lui Tirso de Molina. Eroul, don Felix de Montemar, student în Salamanca, e un suflet orgolios şi impertinent:

Segundo Don Juan Tenorio
Alma fiera e insolente,
Irreligioso y valiente,
Altanero y reñidor:

Siempre el insulto en los ojos,
En los labios la ironía,
Nada teme y todo fía
De su espada y su valor.

Intîmplarea lui nocturnă putea s-o scrie orice poet germanic. Studentul a părăsit pe Elvira și a omorît în duel pe fratele ei, don Diego de Pastrana. Pe o *calle* del Ataúd, uliță a Sicriului, în miez de noapte, întîlnește o femeie voalată în fața unui tabernacol. Ține cu orice chip s-o conducă acasă. Drumul delirant și interminabil pe care-l face dovedește o exaltare spaniolă:

Alte ulițí, alte piețe
Străbate și alt oraș,
Vede turnuri fantastice
Smulgîndu-se de pe piedestalul lor etern
Și mișcîndu-și monumentalele
Lor masivuri negre...

Apoi se trezește din nou la Salamanca și are o vedenie banal romantică (o vom regăsi și la Eminescu) însă cu aspect fioros caracteristic local:

Îndată la urechile lui don Felix veni
Zgomot de pași de oameni care se apropie
Mergînd în cadență, cu tropot surd,
Și care din timp în timp își opresc înaintarea,

Și par că murmură rugăciuni confuze,
Și văzu numaidecît de departe o sută de facle,
Și niște chipuri cu glugi de doliu sosind
Pe două șiruri lungi,

Cu murmure sinistre,
Purtînd în mijloc și pe umeri un sicriu
În care văzu mai de aproape, cu spaimă,
Culcate două cadavre.

Un mort era don Diego de Pastrana, iar altul el, don Felix. Femeia îl duce într-o casă cu aspect de cimitir, îl trece prin galerii cu urne și sculpturi funerare, îl împinge pe o scară în melc, mișcîndu-se vertiginos într-un gol din care se aud vaiete infernale, în sfîrșit, îl aduce într-o încăpere goală în mijloc cu un monument negru în chip de mormînt și pat totdeodată (patul lui Baudelaire!). Felix trage vălul de pe fața femeii și descoperă „o sordidă, oribilă țeastă", în vreme ce ecourile satanice strigă: *Es su esposo!!*

La Celestina

Pentru mulți spanioli și chiar pentru străini *La comedia de Calisto y Melibea*, zisă și *La Celestina*, trece drept capodopera dramatică a literaturii hispanice și ca o creație shakespeariană. De altfel, tematic, întîmplarea lui Calist și a Melibeei este apropiată de aceea din Romeo și Julieta. Celestina, una din eroine, e comparată cu Yago, fiind un *„abismo de perversidad"* în ordinea feminină. Opera din 1499, și poate și mai veche, se atribuie lui Fernando de Rojas, însă ipotetic, admițîndu-se adausuri ale lui Alonso de Proaza în edițiile următoare. Problema autorului nu prezintă importanță pentru noi. *La Celestina* e o lungă nuvelă dialogică în stilul comediei plautiene, cu multe tirade și citate din antici, a cărei intrigă e simplă: Calisto, îndrăgostit de Melibea, cere, prin mijlocirea servitorilor săi Sempronio și Pármeno, ajutorul bătrînei Celestina. Aceasta se introduce în casa lui Pleberio, tatăl fetei, și izbutește a suci capul tinerei. Calist și Melibea se întîlnesc noaptea. Cei doi servitori omoară pe Celestina fiindcă nu le dă o parte din răsplată, prietenele prostituate ale Celestinei pun un rufian șchiop să pedepsească pe criminali, Calist, auzind larmă, cade de pe scara pe care se suise în odaia Melibeei și moare cu capul spart, Melibea, după ce-și mărturisește tatălui pățania, se aruncă jos din turn. Comedia sfîrșește tragic. Însă tragedia, prin caracterul ei erudit, nu convinge. Celestina e numai o pitorească babă, fără prea mare culpabilitate. Piesa e străbătută în fond de spiritul Renașterii, punînd accentul pe plăcere.

Într-adevăr Melibea e o expresie a instinctului erotic inocent ce biruie prejudecățile eticii convenționale.

„...Afară — zice ea (în adause), afară ingratitudinea, afară minciunile și înșelăciunea cu un iubit atît de sincer, nu vreau bărbat, nu vreau tată, nici rude! Fără Calist sînt fără viață, care nu-mi place decît pentru că el mă iubește."

Celestina, mijlocitoare, trăind printre *„rameras"*, nu este un element rău, ci un instrument al noii morale a naturii. Industria ei se îndreaptă în direcție eugenică. Ea fabrică parfumuri, sulimane, unguente pentru obraz, leșii pentru a face părul roșcat (ca al venețienelor), leacuri spre a îndepărta efectele fizice ale abuzului de plăceri. Celestina vorbește cinic, însă acesta este stilul Renașterii:

Celestina — ...Ai glasul răgușit, îți dau tuleiele. Rău trebuie să-ți stăpînești vîrful pîntecului.

Pármeno — Ca și coada scorpionului!

Celestina — Ba și mai rău: căci asta mușcă fără să umfle, iar a ta umflă pentru nouă luni.

Pármeno — Hi, hi, hi.

Apoi bătrîna e vrăjitoare și cheamă în ajutorul dragostei forțele infernale. Însă Renașterea arăta un interes profund pentru magia neagră, fiindcă ea vedea în demon un geniu cosmic. Conjurația Celestinei nu este un gest malefic, ci unul caritativ, în ciuda teribilității verbale:

„Te conjur, trist Pluton, stăpîn al adîncului infernal, împărat al Curții damnate, căpitan răzvrătit al îngerilor osîndiți, stăpîn al focurilor sulfurice, care emană din fierberea munților păgîni, guvernator și veghetor al chinurilor și chinuitor al sufletelor păcătoase, *domn al celor trei furii, Tisifona, Megera și Alecto, administrator al tuturor lucrurilor negre din regatul Stixului și al lui Dis, cu toate mlaștinile și umbrele infernale și haosul osîndelor, păzitor al harpiilor zburătoare, cu toată ceata grozavelor și înspăimîntătoarelor hidre;* eu, Celestina, cea mai cunoscută clientă a ta, te conjur prin virtutea și puterea acestor litere roșii; pe sîngele acelei păsări de noapte cu care sînt scrise etc."

Rîndurile cursive sînt adăugate, ceea ce arată că satisfacţia literară a colaboratorului mergea în direcţia erudită, cum era şi firesc, întrucît opera are un învederat aer livresc. Pleberio, în faţa nenorocirii fiicei sale, emite o lungă tiradă asupra calamităţilor derivate din dragoste:

„...Ce n-a făcut pentru tine Paris? Ori Elena? Ce n-a făcut Ypermestra [sic]? Ori Egist? Toată lumea ştie. Apoi ce răsplată au avut de la tine Sapho, Ariadna, Leandru? Nici pe David şi Solomon nu i-ai lăsat fără chin...".

Scrierea e stăpînită de preocuparea fericirii şi cutari vorbe ale Celestinei, care nu se crede încă destinată morţii, par goetheene:

„Nimeni nu este aşa de bătrîn, încît să nu mai poată trăi încă un an, nici aşa de tînăr ca să nu poată muri azi."

Elicia, una din *rameras*, al cărei prieten a fost decapitat, îşi face o filosofie a nepăsării:

„Semproniu ar petrece dacă aş fi moartă; atunci de ce eu nebună, să mă pierd cu firea pentru unul căruia i s-a tăiat capul".

De observat că în dragostea celor doi tineri nu se vede umbră de idealism. Calist zice (în adause):

„Pentru mine nu este altă gustare decît să-ţi ţin trupul şi frumuseţea în puterea mea".

Stilul Melibeei nu-i mai eterat. Nici vorbă, în cercul femeilor libertine concepţia e şi mai largă. Celestina nu admite numărul unic în materie de relaţii amoroase:

„...Îţi voi spune despre el mai multe rele de cîţi ani am în spinare. Să ai măcar doi, că e tovărăşie bună, aşa precum ai două urechi, două picioare şi două mîini, două cearceafuri în pat; ori două cămăşi pentru primeneală."[1]

---

[1] Fernando de Rojas, *La Celestina*, I–II. Edición y notas de Julio Cejador y Frauca. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1913.

Cît de în spiritul Renașterii este această filosofie a plăcerii se poate constata în citatul *Dialogo de la bella creanza de le donne* de Alessandro Piccolomini (1538). Acesta e o mică comedie în care o bătrînă, Raffaella (un fel de Celestina), dă în chip ipocrit tinerei Margarita cele mai îndrăznețe sfaturi. Ea, Raffaella, n-a mai dat pe la Margarita, dintr-un soi de gelozie, fiindcă vîrsta Margaritei îi trezea remușcarea de a nu fi știut *„pigliar quel bel tempo"* pe cînd era tînără. Morala ei este: *„che, se non si piglia qualche piacer modestamente quando altri è giovane, si vive in tal disperazione in vecchiezza che ci manda a casa del diavolo calde, calde"*. Prin urmare a merge la serbări, mese, adunări, a se împodobi cu bijuterii, a se parfuma, a se îmbrăca luxos, a fi *„amata da qualche uno"* este o chestiune de igienă morală. O femeie trebuie să schimbe veșmintele *„ogni pochi giorni"*, stofele se cuvin să fie cele mai fine și cele mai bune. A-ți vopsi rochia ori a o întoarce este inelegant. Veșmîntul urmează să se potrivească fizionomiei celei care o poartă. Cine are cărnurile palide și vii să se ferească de culorile deschise cum ar fi verdele, galbenul, exclusiv albul. Cele cu *„carni smorte"* să se îmbrace numai în negru. O femeie frumoasă, să îmbrace veșminte care să expună

„chiaramente, lo svelto de la... persona, la franchezza de le braccia, la maestà de le spalle, la disposizion de'fianchi etc."

Fardurile sînt contraindicate, nu însă anume *„acque preziose"* (ni se dă o rețetă). Bijuteriile să fie modeste, adică: *„voglio che al collo porti un vezzo di perle chiare, tonde e grosse; ed una collanetta di quindeci scudi, smaltata con garbo; ed un diamante ben legato, da un sessanta scudi, nel dito accanto al dito grosso de la man sinistra"*. Mișcarea e importantă. Unele își mușcă buza, altele își scot la tot minutul mănușa, cîte una ține gura căscată ca și cînd ar muri de sete. Femeia să-și arate perfecțiunile, modest, ca din întîmplare, prefăcîndu-se bunăoară, cînd îi vine cineva în casă, că abia s-a dat jos din pat și n-a avut vreme să se îmbrace: *„e così potrà conoscersi che'l petto suo per se stesso è rotondo e spiccato"*.

Margarita e măritată și Raffaella îi dă ghes să-și găsească un prieten. În privința calității amanților, sfătuitoarea respinge și pe cei prea tineri ca fiind indiscreți și frivoli, și pe cei bătrîni ca înclinați spre lăudăroșenie.

„Trotaconventos", Celestina, Raffaella, sînt rufiane idealizate. Dar proxeneții obișnuiți mișunau nu numai în Italia, ci și în Spania, de vreme ce *Siete partidas*, pravila întocmită în secolul XIII din ordinul lui Alfonso el Sabio îi definește: „*Leno en latin tanto quiere decir en romance como alcahuete, que engaña las mugeres sosacándolas et faciéndoles facer maldat de sus cuerpos. Et son cinco maneras de alcahuetes* etc."[1] Opinia publică nu era așa de binevoitoare pare-se cu această breaslă și nu împărtășea morala renascentistă, căci Quevedo se arată implacabil față de o *alcahueta*, „*viejecita de tiempo de moros*" căreia îi face portretul în *Suceso que aunque parece de conseja fué verdadero*. Aceasta e o babă-hîrcă grotescă:

(No era Celestina,
que para ella es poco)
zbîrcită ca stafida,
lacomă ca musca,
bețivă ca strugurele,
umflată ca smochina.
Linguroi drept barbă,
ciupercă drept pălărie,
un scutec drept basma,
un trunchi drept toiag,
șchioapă de un picior,
șașie de un ochi,
la gît mătănii,
din bile de popici.
Mare muiere a Necuratului
și a dimonilor,
pentru copii, vrăjitoare,
pentru fete, gogoriță.

---

[1] Giese, op. cit., p. 79.

Meseria ei, ca și a Celestinei, calcă domeniul complex al farmaciei, medicinei, vrăjitoriei, și rufianismului:

Meșteră în cataplasme
și în clistire,
iar în a pune la cale întîlniri
curată algebristă.
Din scăldatul morților
a strîns o comoară
de dinți și măsele
pe care le păstra într-o groapă.

O dușmancă dădu „*un soplo*" alcaldelui despre isprăvile ei, și baba e luată pe sus pe un măgar, pe o șa de carton uns. „Făcu Dumnezeu minuni, zice poetul, fiindcă alergară șchiopii și se făcură bine ciungii ca să arunce asupră-i cu noroi, iar copiii o ochiră cu pepeni și castraveți și, minune și asta, o nemeriră chiar chiorii și sașiii"[1].

Strigătul naturii se aude frecvent în literatura spaniolă. Așa, spre pildă, în opera poetică a lui Cristóbal de Castillejo (1490—1556), care poartă întipărirea Renașterii. La un paroh sosește maestrul Buen Talante Fray Nidel de la Orden del Fristel (nume burlesc) care este îmbiat să țină o predică asupra amorului. Acesta își ia, profesional, o temă:

¿Adónde iré? Qué haré?
¡Qué mal vecino es al amor!

și tratează aforistic, anecdotic, în ton foarte discursiv, ușor antonpannesc, însă fin intelectual, despre aspectele dragostei. Acesta e *El sermón de amores*. Sînt rînduri ce par ale unui Remy de Gourmont prematur:

Legilor lui Amor
Mulți se supun;
În Răsărit și în Apus
Nu numai oamenii,
Ci și animalele
Îl urmează,

[1] În *Poetas de los siglos XVI y XVII*

Şi cîţi sînt răniţi
Merg
În căutarea cui îi rănește.
Similis similen caută...
Va el caballo tras la yegua
Y el asno tras la borrica
Rebuznando;
El toro sigue bramando
A la vaca por la sierra,
El perro va tras la perra[1].

Prin anonimele „*cancioneros*" din secolele XV și XVI dăm de expresii pline de ingenuitate, ba uneori îndrăznețe ale instinctului erotic. Una își îmbie „cavalerul", un flăcău:

Vino, cavalere,
nu te sfii,
tata și mama
s-au dus la oraș,
logodnicul meu, Minguillo,
s-a dus pentru pîine,
nu vine în iaz' noapte,
nici mîine la prînz;
vei mînca lapte
pînă se face cașul,
vom avea culcușul
lîngă tufele de măturică;
vom face un băiat
care se va chema Pascual;
și va fi ori arhiepiscop,
popă sau cardinal,
ori va fi porcar
la Villa Real.

Alta lămurește:

În zori să vii, iubite,
vino în zori...
Vino cînd crapă de ziuă,
fără tovarăși.

[1] Cristóbal de Castillejo, *Obras*, I—III. Prólogo, edición y notas de J. Domínguez Bordona. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1926—1928.

Vicleană, una povestește mamei ce-a pățit sub un stejar.

Eu mergeam, mamă,
la schit,
ca să fiu mai evlavioasă,
m-am dus singură
sub stejar...
Ca să fiu mai evlavioasă
am fost singură,
luai alt drum,
lăsai pe cel dintîi:
sub stejar.
Mă pierdui
pe un muntícel,
mă-ntinsei să dorm
la picioarele stejarului:
sub stejar.

La miezul nopții
mă trezii, biata;
mă aflai în brațele
cui mi-e mai drag pe lume:
sub stejar.

Una se face a respinge un conte:

Nu-mi vorbi, conte,
de dragoste în drum,
ia seama conte
că o să te certe mama.

Mîine voi merge, conte,
Să spăl la rîu:
acolo, conte,
sînt roaba dumitale:
ia seama, conte,
că o să te certe mama.

Întristarea îndrăgostitelor sună foarte des, folcloric:

Fetele se spală
cu apă de lămîie,
eu, sărăcuța, mă spăl
cu griji și dureri.

Așa o fată. Iar alta mărturisește deschis:

Mamă, munții ceia
sînt plini de flori,
în vîrful lor
sînt dragostele mele.

Și poeții cunoscuți, mai ales cînd scriu în spirit popular, cultivă aceste teme. Luis de Camoens într-o *canción* spaniolă dezvoltă acest *mote*:

Mamă, vreau să mă duc
pe acea galeră
cu marinarul
să mă fac marinăreasă.

Într-un *villancico* de Juan de Timoneda (secolul XVI), fata își înșiră drepturile ei la nubilitate:

Mamă, știu acum cine mă iubește
și cine mă vrea,
că nu sînt nici chioară, nici slută,
nici nepricepută să stau în pat.
Ce-mi lipsește să fiu doamnă?
Spune, că eu nu știu:
singură eu nu dorm.
Nu sînt neagră, nici mulatră
ca să nu iubesc,
sînt tînără ca florile,
frumoasă ca argintul.
Doarme singură sfînta,
că are pricinile ei:
eu singură nu voi dormi.

Fata admite solitudinea pentru claustrate, dar cele mai multe nu vor să se călugărească:

Nu vreau să fiu călugăriță
că sînt îndrăgostită.

Una, mai ales, face o patetică mustrare mamei:

Acum, cînd știu ce-i dragostea,
mă faci călugăriță?

Ah, Doamne, ce lucru greu!
Acum, cînd știu ce-i dragostea
de cavaler,
acum, mă faci călugăriță
la mănăstire?
Ah, Doamne, ce lucru greu!

Cît despre călugărițele înseși nu s-ar zice că se temeau de bărbați. O stareță pretinde taxă:

Gentil cavaler
dă-mi o sărutare,
măcar ca zălog pentru paguba
ce mi-ai făcut-o.
Venea cavalerul,
venea din Sevilla
în grădina călugărițelor,
culegea lămîi,
și stareța
îi cerea zălog:
măcar pentru paguba
ce mi-ai făcut-o.

Romanul picaresc ne-a dezvăluit că existau „*galanes de monjas*", care întrețineau sentimental pe maici la grătarele *parloarelor*. Nu era interzis unui poet să viseze la anatomia suavă a unei călugărițe. Diego Sánchez de Badajoz (secolul XVI) evocă una:

Sta călugărița
în mănăstire,
cu țîțele albe
sub vălul negru.

Invers, nici vorbă, călugării sînt și mai expuși ispitei în fața frumuseților mirene. În schitul Sfîntul Simion, foarte frecventat de femei tinere, personalul monahal este cu totul zăpăcit:

La Sevilla este un schit al Sfîntului Simion
unde toate damele merg să se roage.
Acolo merge doamna mea cea mai frumoasă din toate...



Abatele spune liturghia, nu e în stare s-o spună,
călugărașii care-l ajută nu izbutesc să-i dea răspunsul;
în loc să zică „amin, amin", toți zic: „amor, amor".

În *Romanceros*, adică în culegerile de *romances*, compoziții epice, e de la sine înțeles că nu lipsește femeia care se dă cu ochii închiși în brațele voluptății. Vom cita doar frumoasa *Romance de Blanca Niña*[1] a tinerei soții care, în lipsa soțului, plecat la vînătoare, își oferă alcovul unui cavaler, mai potrivit ei, după legile firii:

— Albă ești señora mea mai albă ca raza soarelui:
Oare putea-voi să dorm noaptea asta neînarmat și fără teamă?
că sînt șapte ani de cînd nu dau jos platoșa de pe mine.
Cărnurile mele sînt mai negre decît tăciunele.
— Dormi, señor, dormi dezarmat și fără temere
căci contele s-a dus la vînătoare în munții Leónului.

Dar tocmai pică contele. Blanca Niña nu trădează vreo căință, ci numai un sentiment de resemnare în fața nenorocului:

— Ce făceai, fată albă, fată de tată trădător?
— Señor, îmi pieptănam părul, îl pieptănam cu mare durere
că mă lași singură și te duci prin munți!
— Vorba asta, fato, e numai înșelăciune:
al cui este calul care a nechezat jos?
— Señor, e al tatii și l-a trimis pentru dumneata.
— Ale cui sînt armele ce se află în sală?
— Señor, sînt ale lui frate-meu și ți le-a trimis dumitale.
— A cui este lancea pe care o văd de aci?
— Ia-o, conte, ia-o și omoară-mă cu ea,
că moartea asta, bunule conte, o merit[2].

[1] *Las cien mejores poesías (liricas) de la lengua castellana*, escogidas par Don M. Menéndez y Pelayo. Madrid, Victoriano Suárez, 1924.
[2] Ibid.

Teatrul a tratat apoi problema libertății femeii de a-și alege soțul în afara oricăror socoteli familiale și materiale, ridiculizînd claustrarea aproape orientală a fetelor și îndeosebi pe „*dueñas*", guvernantele-cerberi. În această categorie intră comedia lui Lope de Vega, *El acero de Madrid* din care ar fi ieșit *Le médecin malgré lui* a lui Molière. Rolul lui Beltrán, falsul doctor, e sumar, fără verva strălucită a personajului francez (deși în critica spaniolă există opinia contrară). În schimb, comedia, complicată, greoaie, aduce mai multă culoare locală și cruditate de sentiment și expresie. Tía Teodora, prudă, bisericoasă (aceasta are funcția de *dueña*) arată o vigilență de eunuc:

Strîngeți îndată mantela,
Și haidem acasă;
Că-ți înțeleg răutățile
Și-ți știu boalele,
Știu tot ce se petrece,
Îți cunosc eu constipațiile,
Și picăturile de fier.
Te spui eu lui tată-tău.
Acoperă-te repede.

Tot ieșind la aer conform prescripțiilor medicului, Belisa a crescut trupește, cum mărturisește cu comică naivitate:

Aerul rece
Mi-a intrat în trup
Și cum sînt eu slăbuță
Constipația a crescut
În așa chip,
Că niciodată n-am fost
Mai grea...

În *Guárdate del agua mansa*, comedia lui Calderón, de care am pomenit, fetele mexicanului au ca *dueña* pe Mari-Nuño, antipatică gardiană pe care neghiobul don Toribio o crede o jiganie exotică:

Ah, domnule unchi! Ce este asta?
Ai adus acest animal

Din Indii? Nu mi se pare
Nici bărbat, nici femeie, și vorbește.

DON ALONSO

Este „*dueña*".

DON TORIBIO

Și e blîndă?

Comedia *Entre bobos anda el juego*, de Francisco de Rojas, tratează și ea, parțial, ideea culpabilității părinților care-și căsătoresc fetele din socoteli economice. Don Antonio destinează pe doña Isabel de Peralta lui don Lucas, poet bogat și ridicul, care nici nu binevoiește a veni să-și ridice logodnica, ci o ia prin vărul său sărac, don Pedro, contra chitanță:

(„Am primit de la don Antonio de Salazar o femeie...")

chip de a se insinua că femeia reprezintă o simplă marfă. La drept vorbind însă, privind lucrurile altfel, Lucas nu e așa de comic. El are mania nevinovată de a face piese de teatru și ridiculizarea acestei pasiuni aparține și ea comediei clasice, trăind uneori din critica artei însăși. Isabel preferă pe săracul Pedro, iar Lucas, plictisit, ca să se răzbune

(„Pe mine nu mă prostești")

îi lasă a se căsători, fiind încredințat că sărăcia și traiul împreună n-o să le-aducă o oră de pace. Pe imposibila lui soră o dă unui solicitant tot atît de fastidios (un „*seccatore*", un „*fâcheux*") ca să nu-l mai aibă în ochi:

Luis — Ne vom vedea în Toledo.
Lucas — Dacă mergi acolo plec în altă parte.

Zîmbetele celor de față la „răzbunarea" lui don Lucas („Strașnică pedeapsă le dai!") vor să spună că prostul e Lucas însuși. Cu toate acestea don Lucas e un ridicul complex, ca eroii lui Molière. El e un miso-

gin și un mizantrop, cu moravuri falstaffiene, fanfaron și poligraf:

Dacă ațipește cumva după-masă,
Sforăie așa de îngrozitor,
Că doarme în livadă
Și se aude la Toledo;
Mănîncă studențește
Și bea nemțește...
Dacă se vorbește de spade,
Numai el se pricepe în de-alde astea
Și la fiecare spadă fără marcă
Îi stabilește meșterul fabricant;
Are scrise o sută de comedii,
Legate și sigilate,
Pentru a le da de zestre
Fetei cînd o avea-o.

Oricum, este hotărît că don Lucas nu-i un soț potrivit pentru o tînără fată[1].

Mai tîrziu *El sí de las niñas*, de don Leandro Fernández de Moratín, repune problema liberului arbitru al fetelor în alegerea soților. Doña Irene își scoate fata de 16 ani de la mănăstire în scopul de a o mărita cu don Diego de 59 ani, foarte bogat și în fond om de treabă. Însă fata a și cunoscut un tînăr ofițer, don Carlos, care e nepotul chiar al lui Diego. Bătrînul, intrigat de tristețea și muțenia fetei, izbutește s-o sustragă verbozității mamei și să-i smulgă între patru ochi mărturisirea că iubește pe Carlos. Om de bun-simț, bătrînul se retrage în fața nepotului.

Prin forța spiritului creator, piesa reușește să-și depășească tema morală, prin aceea că erou interesant începe a deveni don Diego. În definitiv, deși în vîrstă, el are dreptul la dragoste, și e o tristă condiție aceasta de a te eclipsa în fața tinerilor. Don Diego renunță, fiindcă autorul ține să tragă o concluzie etică, însă sufletul lui e rănit:

---

[1] Francisco de Rojas *Teatro*. Edición y notas de F. Ruiz Morcuende. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1922 (1917).

„Ce dureroasă impresie îmi lasă — zice el — în suflet sforțarea pe care am făcut-o!... Fiindcă la urma urmelor sînt om mizerabil și slab"[1].

Un imn al naturii, o *Celestina* fără tragic, sau dacă voim, o nuvelă de tip clasic a sufletului romantic spaniol este *Pepita Jiménez*, de Don Juan Valera y Alcalá Galiano (1824—1905). Acesta făcea profesie de credință clasicistă, declarîndu-se *„partidario del arte por el arte"*, al artei concepute ca o *„creación de la belleza"* și o înfrumusețare a lucrurilor

„iluminándolas con luz que tenga cierto hechizo".

Într-un cuvînt, Juan Valera combătea romantismul pitoresc și realismul, iar intenția lui era „psihologică". Estetica apare cam confuză, totuși examinînd nuvela *Pepita Jiménez* înțelegem că autorul voia să cultive romanul din epoca goetheană, analitic, patetic, epistolar, cu o bună doză de idilic.

Tînărul teolog don Luis de Vargas, care se pregătește pentru preoție, își mărturisește epistolar față de unchiul său, decan de catedrală, sforțările leale pe care le face spre a izgoni imaginea foarte tinerei văduve Pepita Jiménez, pe care tatăl său, don Pedro, ar voi s-o ia în căsătorie. Corespondența arată progresul treptat al înflăcărării și devine alarmantă prin reprimările de care se simte nevoie: „Sînt un josnic vierme și nu om; sînt oprobriul și abjecția umanității; sînt un ipocrit". Cu toate astea, teologul, foarte ironizat pentru sforțările lui ascetice de toată lumea și chiar de tatăl lui, temperament pozitiv de *gaucho*, ar fi în stare de renunțare, convertind înclinația carnală într-o contemplație mistică.

(„Será para mi, como Beatriz para Dante, figura y representación de mi patria, del saber y de la belleza")

dacă Pepita însăși n-ar manifesta o pasiune păgînă, fără pudoare. Văduva atrage noaptea pe teolog în casa

[1] Leandro Fernández de Moratín, *Teatro*. Edición, prólogo y notas de F. Ruiz Morcuende. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1924.

ei și într-o contențiune de argumente mistice pe de o parte, materialiste pe de alta, își strigă dorințele:

„Sînt o păcătoasă infernală. Spiritul meu grosolan și incult nu pricepe aceste subtilități, aceste distincții, aceste rafinamente de amor. Voința mea rebelă se refuză la ceea ce dumneata îmi propui. Eu nici măcar nu te concep pe dumneata fără dumneata. Pentru mine dumneata ești gura dumitale, ochii dumitale, coamele dumitale negre, pe care doresc să le mîngîi cu mîinile mele; vocea dumitale dulce și accentul suav al vorbelor dumitale, care ating și încîntă material auzul meu; toată forma dumitale corporală într-un cuvînt, care mă umple de dragoste și mă seduce, și prin mijlocirea căreia, și numai prin mijlocirea căreia, mi se arată spiritul invizibil, vaporos și plin de mistere. Sufletul meu greoi și incapabil de extaze miraculoase nu primește să te urmeze în regiunile unde vrei să-l ridici... Eu iubesc în dumneata, nu numai sufletul, ci trupul, și umbra trupului și reflexul trupului în oglinzi și în apă, și numele și prenumele, și sîngele, și tot ceea ce te determină ca don Luis de Vargas; metalul glasului, gestul, mersul și nu mai știu ce. Repet că trebuie să mă ucizi. Ucide-mă fără milă. Nu; eu nu sînt creștină, ci idolatră materialistă."

Așa vorbește noua Melibee. După această proclamație teoretică, Pepita trece la probe practice, atrăgînd pe don Luis în alcov. Teologul, readus pe pămînt, răspunde impertinențelor unui Conde de Genezahar împotriva văduvei, bătîndu-l la cărți și duelîndu-se cu el. Situația pare să fie tragică, deoarece ar fi cu putință ca don Pedro, pretendentul la mîna Pepitei, să afle de isprăvile fiului teolog. Însă don Pedro le știe și, om respectuos de legile naturii, îngăduie căsătoria lui don Luis cu Pepita. Ba aflăm chiar că Antoñona, confidentă a Pepitei, și un fel de Celestina pe lîngă ea, lucrează cu complicitatea tatălui, unchiului decan și a vicarului, în sensul amorului profan[1].

Temperamentul focos al Pepitei, dată fiind și clima, ni se pare normal, de aceea, cînd în acest spațiu o femeie dă semne de frigiditate, lucrul surprinde. Și

[1] Juan Valera, *Pepita Jiménez*. Edición y prólogo de Manuel Azaña. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1927.

desigur fenomenul i-a surprins și pe spanioli, din moment ce l-au relevat. Încă din secolul XIII în *Libro de Alixandre* ni se prezintă cu aer minunat regina Amazoanelor, care face o vizită lui Alexandru, este adevărat, totuși, în scopul de a avea un copil cu el:

Aci veni la Rege o regină bogată,
stăpînă a țării zise a femeilor,
Calectrix o numiră de cînd era mititică,
nu merge cu bărbat după ea nici de leac.
Merge cu trei sute de fecioare pe cai iuți,
care s-ar bate cu tot atîți cavaleri,
toate erau măiestre în lovituri sigure,
în mînuirea balistelor și în rănirea scutierilor...
Venea după rînduială Calectrix, regina,
avea veșminte prețioase de bună mătase fină,
pe mînă șoim de la mare:
își schimbase penele de cel puțin douăsprezece ori.

¡Si no vieran las mujeres!, de Lope de Vega, aduce o astfel de eroină-amazoană, Isabela, care umblă cu „*sombrero de plumas*" și „*arcabuz*". Însă ea iubește totuși pe Federico, *caballero*, și intim al împăratului Otón. Împăratul a găsit pe Isabela, și încearcă a obține grațiile ei prin mijlocirea lui Federico însuși, care face tot ce-i stă în putință să zădărnicească nenorocul lui. Va trebui să intre în funcție noblețea împăratului, căruia i se dezvăluie situația, ca Isabela să fie scutită de solicitările imperiale. Sînt în comedie accente de înaltă poezie. Împăratul obosit, copleșit de arșiță, cere azil ierbii:

Doamne ierburi, făceți
Scaun celuia care ține imperiul
Germaniei și regatul sacru
Al Italiei și Romei.

Los milagros del desprecio, de același, comedie prețioasă, cam puerilă și care face uz prea mare de bufonerii verbale, propune un metod de a înfrînge rezis-

tența femeilor androfobe. Doña Juana a declarat război bărbaților:

Să moară bărbații, Leonor!...
Voi fi un Attila feminin
Cu acești tirani cruzi.

Ostilitatea Juanei nu poate fi combătută decît prin elemente potrivite sufletului spaniol. Îndrăgostitul don Pedro Girón afectează o indiferență totală față de Juana, ceea ce exacerbează amorul propriu al acesteia. În *La hermosa fea*, Estela, ducesă de Lorena, arată repulsie față de bărbați. Ricardo, principe de Polonia, trimite un servitor să-i spună că el, principele, este lipsit de interes pentru ea, fiindcă o știe urîtă. De unde ambiție feminină. Estela va face tot ce-i va sta în putință ca principele să se îndrăgostească de ea.

Din *El desdén con el desdén*, de don Agustín Moreto și-a scos Molière *La princesse d'Elide*. Diana (numele este cu tîlc), fiica contelui de Barcelona, e frigidă și are oroare de căsătorie. Pentru așa ceva în Spania nu e alt mijloc, am văzut, decît a excita amorul propriu, și un prinț și doi conți concentrează împotriva ei un dispreț sistematic, care își atinge țelul. Polilla, *gracioso*, propune un mijloc mai pozitiv, acela de a ține pe fată înfometată într-un turn patru zile și apoi a trece pe dinainte-i cu mîncări. Însă Polilla e un plebeu și nu-și dă seama de puterea educației aristocratice. Astfel el propune, făcînd pe doctorul, pentru dureri de cap cataplasme cu *tacamaca* (o rășină terebentoasă americană) și „să-i tragă picioarele". Diana nu-i familiarizată cu astfel de vocabular.

Diana — Doamnele n-au picioare.
Polilla — Pentru acest motiv
Am zis să ți le tragă[1].

Din cauza temperamentului carnal, scriitorul spaniol nu eterizează îndeobște femeia și n-avem în lirica

[1] Augustín Moreto, *Teatro*. Edición y notas de Narciso Alonso Cortés. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1922 (imprimat în 1916).

spaniolă o Beatrice dantescă, după cum în literatura italiană n-avem un erou care batjocorește femeile. Dulcinea lui don Quijote e o castelană, după tipul feudal din poezia provențală, justificînd întreprinderile vasale ale eroului. Erotica spaniolă a rămas mereu la madrigal, mai direct ori mai suav, după finețea poetului, dar pozitiv. Adevărată exponentă a feminității iberice rămîne Melibea. Este explicabilă înrîurirea mai adîncă a lui Petrarca. Acesta e un poet raffaelit, care vede femeia plastic și păstrează în suspin o decență aulică, foarte potrivită sufletului aristocratic al spaniolului. Lui don Iñigo López de Mendoza (și după mamă: y de la Vega), *marqués* de Santillana, conde del Real de Manzanares (1398—1458) i se datoresc compoziții lirice calificat petrarchiste:

Lloro e rio en un momento
e soy contento e quexoso;
ardid me fallo e medroso.

Dar Santillana o ia mai ales pe calea lui Petrarca cel din *Trionfi*, la un mod și mai vetust, într-un spirit de multă naivitate și miniatură medievală, amestecată cu mitologie. Astfel, într-un fel de parodie a *Comediei* în stil discursiv și familiar:

(non relato por estenso
por quanto fablar ynmenso
va contra las conclusiones)

se narează o călătorie într-un infern al îndrăgostiților. În locul danteștii „*lonza*“ iese în cale un porc lătrător. Apare un cavaler somptuos, în stilul poleit al personagiilor lui Benozzo Gozzoli:

Călărea pe un cal
bogat împodobit;
cu șeaua
din aur lustruit;
purta glugă cu pelerină
peste un anteriu bine făcut,
mîneca îi era strimtă
ca de om învățat.

Cavalerul are și pălărie pe cap, pe care și-o scoate înainte ca vizitatorul infernului să-l poată saluta. Cine e acest personaj așa de tipic *quattrocentesc?* Este Hipolit, nepotul lui Egeu, fiu al lui Teseu, ducele Atenei. Într-un castel cuprins de foc se pîrjolesc îndrăgostiții, printre care și poetul Macías.

Într-un *Triumf al Amorului*, imitație și aceasta după Petrarca, vedem un alai somptuos al tuturor eroilor erotici celebri: Dido, Penelope, Andromaca etc. Din ordinul Venerei, o femeie întinse un *„arco espantable"* și răni pe Santillana, bineînțeles în sens erotic. Sfătuit de Tiresias tebanul, nefericitul vulnerat cere ajutorul Dianei, pe care o găsește înconjurată de fecioare, vînînd și împuind Alpii de chiote, cam în felul cum a zugrăvit-o Domenichino în *La caccia di Diana* din Galleria Borghese și cum, la drept vorbind, a înfățișat-o Boccaccio însuși în poemul cu același titlu. Se face război între ceata Venerei și ceata Dianei, din nefericire aceasta din urmă rămîne învinsă.

Juan de Mena (1411—1456) se păstrează la tonul encomiastic:

Muy más clara que la luna
Sola una
en el mundo vos nacistes,
tan gentil que no ovistes,
ni tovistes
competidora ninguna.

Puțin mai înainte, probabil, un Alvares de Villasandino, în limbaj galico-castilian, nu iese din convenții:

Señora, flor de açucena
claro visso angelical
vuestro amor me da grant pena

dar introduce o atmosferă de candoare și de lumină:

Eu *pecador*!
Ce bine stam
cînd n-aveam

nici o grijă de dragoste;
într-o zi însă am văzut o lumină
așa clară, întrecînd
după părerea mea
toate luminile.

Micer Francisco Imperial (secolul XV), italienizează, e adevărat, dar el este un genovez prin origine. Un *Dezir a las siete virtudes*, în octave, conține viziunea unei grădini a virtuților, în care Dante conduce pe autor. Și într-o *Canción* vede „o delicată floare de iasomie“, cvasi-florentin în preajma unui pod:

passando la puerta de Guadalquivir...
rribera del rio, en medio Triana...

cu toate acestea viziunea nu atinge limitele misticului, ci se mărginește la imagini grațioase de efluvii florale:

la muy delicada flor de jasmin
rossa novela de oliente jardin,
e de verde prado gentil flor de lyso.

Gil Vicente, acela care interesase pe Depărățeanu al nostru cîntă o femeie plină de viață, fie supărată,

E supărată foc fata!
Doamne, cine-i poate vorbi!
Merge la munte fata
Să-și pască turma,
Frumoasă ca florile,
Mîniată ca marea.

fie la muncă, în livada cu lămîi:

Pe malurile rîului
fecioara culege lămîi,
Vreau să merg într-acolo
să aud cum cîntă
privighetoarea.

Şi o compară cu frumuseţi pipăibile din felurite profesiuni:

Spune, tu, marinare,
care ai trăit pe corăbii,
dacă corăbiile, pînzele ori steaua
sînt aşa frumoase.

Spune, tu, cavalere,
care ai îmbrăcat armura,
dacă calul, armele sau războiul
sînt aşa frumoase.

În *Obras de amores* de Castillejo găsim madrigaluri pline de gingăşie. Unei femei frumoase, poetul îi trimite o oglindă:

Văzînd în ea desăvîrşirea
Extremă ce ţi-a dat-o Dumnezeu...
Vei şti cît de justă e raţiunea
Ca cineva să sufere pentru tine.

Un loc comun liric are pentru ochii noştri altă valoare. Astfel poetului îi apare un înger la grilajul unei ferestre:

Un nuevo dolor me quexa
Y no se donde nacio,
Sino que me apareció
Un angel por una rexa.

O gravură pe lemn de Gustave Doré ne înfăţişează o serenadă spaniolă la grătarul unei ferestre, îndărătul căreia se zăreşte o vagă figură feminină. Fereastra pare a unei închisori. În fund se întinde o uliţă fantastică şi sinistră. Membrii cetei sînt festivi, solemni şi ardenţi. E o scenă mistică, pentru noi, care printr-o largă analogie se poate compara cu aceea a apariţiei Beatricei. Însă noi vedem uliţa spaniolă neagră, şi „îngerul" (imagine comună) o pată de lumină prin zăbrele. Sensul general al operei lui Castillejo e mult mai terestru. Ce-i drept, poetul ştie să transfigureze

madrigalurile. Unei doamne îi trimite o inimă de „*azabache*“ (lignit polisabil) încadrată în aur, cu un comentariu despre puterea de combustiune a pasiunii. Inima lui avea culoarea adevărată, dar dragostea a prefăcut-o în cărbune:

Am legat-o în aur
În amintirea și lauda
Focului care a ars-o...

Madrigalele și sonetele lui Gutierre de Cetina (secolul XVI) sînt elegante, reci și de ecou petrarchian.

¿En cuál región, en cuál parte del suelo?...

este fără îndoială o reminiscență din

In qual parte del ciel, in quale idea.

O notă modernă și familiară se strecoară în cutare sonet în care poetul regretă trecerea repede a timpului într-o noapte fericită, detestînd „inoportunul ceas“ și cocoșul care anunță zorile.

Francisco de la Torre (secolul XVI) este academic și arcadizează cîntînd o „*cierva*“, precum și dureri factice și lamentoase de păstori ca și Gaspar Gil Polo care evocă cu erudiție mitologică o nepăsătoare Galatea, alergînd pe țărmurile mării, la gurile Guadalquivirului, în căutare de „*conchas y piedras pintades*“.

Ceea ce izbutește la Fernando de Herrera, petrarchist strict, care iubește platonic o doña Leonor de Milán, contesă virtuoasă și soție a lui don Alvaro de Portugal, păstrîndu-și devotamentul și postum, e răceala. Critica spaniolă recunoaște monotonia și lipsa de relief a poeziei lui. Totuși, e o monotonie spaniolă, avînd la temelie un fanatism abstract. Herrera suferă — precum zic criticii — de o pompă suverană, de lentitudine gravă și solemnă, cu alte cuvinte de o rigiditate patetică, sepulcrală, sub limitele normalului. Poezia lui e violent palidă la modul spaniol. Toate elementele metaforice sînt din Petrarca, mai sobre, adică mai sărace. Poetul cîntă fața iubi-

tei cu mare dignitate, tratînd-o ca pe un tezaur din Mexic, conştient că femeia îl depăşeşte prin *„limpieza de sangre"*:

Purpúreas rosas, perlas d'Oriente,
márfil terso i angélica armonía,
cuanto os contemplo, tanto en vos m'inflamo.

Amorurile lui Herrera sînt ale unui *hidalgo* sever.

În lirica lui Garcilaso de la Vega (1501—1536), prieten al lui Bembo şi al lui Tansillo, înrîurirea italiană este aşa de covîrşitoare, încît pentru cine nu-i sensibil la eufoniile limbii castiliene, materia nu aduce nimic nou, s-ar zice, peste virgilianismul întîrziat al unui Sannazaro. Lungile eglogi în care păstori cu nume arcadice (Salicio, Nemoroso) îşi narează necazurile amoroase evocă o vîrstă de aur distinsă, pe măsura aristocraticului poet care mai este şi un petrarchizant, introducător, împreună cu Boscán, al endecasilabului italian. Fără a atinge preţiozitatea, bucuriile rustice nu depăşesc bunul-gust şi ar părea că sînt mai degrabă efectul unei rafinări de sensibilitate decît al experienţei, în spiritul de mai tîrziu al Pleiadei franceze sau al simbolismului modern clasicizant. Bineînţeles, păstorii se mîndresc cu abundenţa de alimente simple, lapte, unt, păstoriţa îşi umple poalele cu castane. Jocurile lor sînt vînătoarea de cerbi, prinşi cu coarnele în desiş de pini, ori de păsări adunate cu reţeaua şi cu ajutorul unei păsărele vii ca nadă. Păstorii se odihnesc sub un pin, ori stejar, ori brad, îndrăgostitul zace sub un ulm, vizitat de oierii din munte şi de văcarii din vale.

Poezia pastorală, rudimentară, face carieră în literatura spaniolă, iar aci nu-i numai modă literară. Poeţii de sînge aristocratic care petrarchizează şi arcadizează dovedesc o mare cunoaştere a folclorului şi o puternică atracţie pentru fetele de la ţară, muntence *(serranas)* de pe la stîne, văcărese *(vaqueras)*. Nu fără rost teatrul spaniol tratează abuzurile nobililor asupra tinerelor plebee. *La limpieza de sangre* nu împiedică pe superbul grande să preţuiască frumu-

ețea vasalei. Astfel poetul cu nume superb don Iñigo López de Mendoza y de la Vega, marqués de Santillana, conde del Real de Manzanares își datorește nemurirea mai degrabă unei *serranilla*, în care glorifică o fată de la vaci:

Moça tan fermosa,
non vi en la frontera
como una vaquera
de la Finojosa.

Și cucernicul De Hita, precum văzurăm, se suise în lumea țărăncilor de la munte. Gestul de a se urca pe „*sierra*", nu ca Petrarca în scopul de a contempla melancolic șesul, ci pentru a da ochi cu femei rustice, devine obișnuit. Carvajal (secolul XV) dă de o porcăreasă:

Mergînd rătăcit, pe vreme de noapte,
pe un munte pustiu, stîncos,
aflai o țărancă, feroce, înspăimîntătoare,
înarmată cu o lance porcărească.

Aceasta făcuse un foc lîngă un izvor și văzîndu-l pe drumeț îl întreabă cine este și ce caută, la care omul răspunde:

Doamnă, cruzimea iubitei mele
mă poartă în fugă, pe unde vezi.

Țăranca îi face o teorie senzuală a femeii:

Perfecția femeilor noastre
este de la treisprezece pînă la cincisprezece ani,
cu astea ai plăceri suave,
toate celelalte sînt pline de șiretlicuri.

Într-adevăr, iubita fugarului avea peste douăzeci de ani. Cine va fi fost nu știm, atît e clar, că poetul cunoaște drumurile muntelui, cum reiese și dintr-un „*villancete*", unde se vede că ieșind dintr-o pădure de măslini a întîlnit o frumoasă țărancă împreună cu

care a mers o bucată de drum pe coasta muntelui[1]. Cînd însă a întrebat-o unde îi e coliba, ţăranca l-a trimis la doamnele lui:

— Du-te în plata Domnului,
nu umbla după dragoste de ţărancă,
cînd slujeşti unei doamne;
nu schimba mătase pe lînă,
nici nu căuta să-ţi baţi joc de mine,
ştiind că sînt a altuia.

Pedro Manuel Ximénez de Urrea (secolul XV—XVI) cîntă o „*hermosa zaragozana*" la joc, zugrăvită ca-n-tr-un tablou etnografic:

Cu rochia ta galbenă,
Cu saboţii tăi pictaţi,
La toţi le dai mii de griji,
Nimeni nu te-atinge.

Inelul şi brăţara
Te fac să mergi mîndră,
Frumoasă zaragozană.

Păşeşti cu picioarele ţanţoşe,
Cu ciorapi lungi şi potriviţi,
Cînd joci măsurat
Sari mult deasupra pămîntului,

Rumenă şi albă
Ca un măr chipeş,
Frumoasă zaragozană.

Poate prin acest sentiment mai sangvin al femeii[2], se explică şi dezvoltarea anacreontismului în Spania.

---

[1] Nu trebuie ignorată înrîurirea italiană. Lorenzo de'Medici în *La Nencia di Berberino* făcea un portret în deriziune al unei ţărănci voinice:

Le labbra rosse paion di corallo:
Ed havvi drento due filar di denti
Che son più bianchi che que' del cavallo;
E d'ogni lato ve n'ha più di venti.

Lorenzo de'Medici, *Poemi*, con prefazione di Giovanni Papini, Lanciano, Carabba, 1911, Scrittori nostri.

[2] Foarte des se fac elogii, de la o vreme, unei „*muchacha morena*", fetei brune. Femeia spaniolă e în general oacheşă, şi atunci idealul îl constituie „*la blanca niña*", culoarea prea închisă putînd fi şi un indiciu

În vremea cînd alte literaturi se pierdeau în complicații sentimentale, Don Esteban Manuel Ruiz de Villegas cîntă cu o bonomie încîntătoare fetele în carne și oase:

Îmi spun fetele
„Cum se face, don Esteban,
Că mereu cînți dragostea
Și niciodată războiul?"
Eu însă le răspund:
„Fete ștrengare,
fiindcă bărbații sînt urîți
și voi sînteți frumoase
...eu nu descriu luptele
războinicilor,
ci pe cele cu fetele,
căci astea sînt războaiele mele."

Mult mai tîrziu Meléndez Valdés (1754–1817) păstra acest senzualism, în maniera de altfel a epocii lui Vincenzo Monti și a lui Foscolo, cu multă și fas-

---

de încrucișare cu sînge african. Totuși, Lope de Vega, cu accent biblic spune uneia:

Pero aunque sois morena, sois hermosa.

Ceea ce înseamnă că combate o prejudecată. Juan de Timoneda (m. 1583), cîntase și el o „*morenita*":

Par ser morenita,
no estès enojosa,
que más graciosita
eres con tal cosa.

De altfel spaniolii nu prea ocoleau pe maure de vreme ce într-o *romance* o „*morilla*" se plînge:

Yo m'era mora Moraima, morilla d'un bel catar;
cristiano vino a mi puerta, cuitada, por m'engañar.

Interesul pentru pielița brună și pentru femeia de culoare apare în *Seicento* întîi în relativă derizi une ca în *Amante d'una mora* de Pier Salvetti. (*Le più belle pagine dei poeti burleschi del Seicento*, scelte da Ettore Allodoli. Milano, Treves, 1925.)

Și-a spălat fața cu cerneală;
Priviți, s-a uns cu icre negre!

Apoi serios ca la Giambattista Marino, care cîntă un „grațios monstru" negru, o sclavă:

Nera si, ma se'bella, o, di natura
fra le belle d'amor leggiadro mostro

ori o țigancă (*Poesie varie* a cura di Benedetto Croce. Bari, Laterza, 1913).

tidioasă mitologie, cu onomastică de convenție (Filís, Galatea, Glori) și cu dulcegării reci moștenite din *Seicento* și de la Arcadie. Astfel poetul cîntă gropița din bărbie a iubitei. *(El hoyuelo en la barba)*, *boudoir*-ul *(El gabinete)*, cu oglinda, „porcelana bogată" plină cu parfum, colierul de perle și chiar patul cu olanda care poartă întipăritura trupului femeii, sau, în fine, femeia preludînd la pian:

¡Con qué inefable gracia
Al preludar despliegas
Tus manos enarcadas
Sobre las albas teclas!

Antologiile îi citează cu predilecție *Rosana en los fuegos*, compoziție lungă, în ritm ce amintește de V. Alecsandri al nostru și care cîntă o păstoriță:

Linda Zagaleja
De cuerpo gentil,
Muérome de amores
Desde que te vi.

Nu răsună în poezia spaniolă un strigăt de durere erotică asemeni celui al lui Leopardi. Impresia, literar vorbind, este că dragostea, cînd nu-i complicată prin probleme sociale, e un lucru ușor, la care au acces și prelații cu De Hita în frunte. În *Cancionero* nu dăm de soți așa de siniștri, ca în drame. Abatele afemeiat se alege doar cu o bună ciomăgeală:

Abatele de Orieja
văzînd că nevasta lui Alejo
face pregătiri
pentru a-i asculta dorul,
prin cînepiște,
merge drept acolo...
    prin cînepiște...

Dar, tocmai atunci venea Alejo

din livada de smochini
    prin cînepiște.

Văzînd Alejo pe prost,
puse mîna pe toiag,
și de la picioare pîn' la ceafă
îl făcu cardinal
prin cînepiște.

Un altul e în încurcătură:

A poruncit regele să se facă strigare
în Granada și în Sevilla,
ca orice îndrăgostit
să se-nsoare cu iubita lui:
dragostea-mi răpește somnul...

Eu ce să fac, sărac de mine,
Că a mea e măritată?

Putem acum să rîdem de chipul copilăros cum germanicii văd femeia meridională. Cine nu știe de versurile lui Goethe?

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,
Im dunkeln Laub die Goldorangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht?
Kennst du es wohl?
Dahin! Dahin
Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn.

Poezia o cîntă Mignon, din *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, care poate să fie luată de mulți drept o spaniolă fiindcă mînuiește niște castagnete. Ea întinde un covor pe jos, scoate dintr-un coșuleț niște ouă și le distribuie în anume ordine pe suprafața scoarței. Cheamă un violonist, se leagă la ochi și în tactul castagnetelor începe să joace un *fandango*, pășind cu iscusință printre ouă spre marea emoție a lui Wilhelm. Dar Mignon, care de altfel e de origine italiană, n-are nimic de a face cu Spania, cu toate castagnetele ei, și e cel mult o rudă îndepărtată cu Preciosa lui Cervantes, o saltimbancă de educație țigănească. Sentimentalismul ei hermafrodit de *Knaben-Mädchen* nu e în spiritul latin al

pasionalității iberice, în virtutea căreia, fără a mai danța printre ouă, fata tînjește feminin după iubitul plecat:

Am visat, mamă, un vis
care mi-a înfipt un ghimpe în inimă:
Că dragostele mele plecau
în țara Aragonului.
Se duc să stea acolo,
eu nu le pot uita.
Cine mi le-aduce înapoi?[1]

În lumea în care există o experiență largă a femeii, se ivesc și atitudini critice. De altfel, literatura misogină a avut o mare răspîndire în evul mediu, ceea ce trebuie să fie o consecință a cultului de care, în ciuda unor aparențe, se bucura femeia, obiect de elogii cavalerești ori mistice. Condiția femeii putea fi, juridic, oricît de grea, dar evul mediu era copleșit de religia Fecioarei Maria, și asta ridica prestigiul sexului. Literatura iberică e destul de bogată în astfel de opere ginofobe, tinzînd să scoată pe cititor de sub mirajul feminin. *El Libro de los engaños e los asayamientos de las mujeres* încearcă a dovedi viclenia femeilor prin pilde, după care urmează un aviz, precum:

„Domnule, nu ți-am dat acest exemplu decît ca să știi șiretlicul femeilor, care este foarte mare și fără margini“[2].

Catalanului Fra Francesch Eximèniç (1340—1409?) i se datorește un *Libro de les dones*, scrisă aceasta cu intenția creștină de a atrage atenția că femeile sînt adesea uneltele diavolului, fapt evident în complicația și morbidețea înveșmîntării. Călugărul persiflează scufiile într-adevăr extravagante, acele

„ornamentos curiosos e passants tota regla e tota mesura“,

sînurile dezgolite, vălurile prinse cu ace de argint prețioase, cu capete aurite și cu perle, apoi rochiile

---

[1] A. Wulff, *Die frauenfeindlichen Dichtungen der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Halle, 1914, citat de G. Giese.

[2] W. Giese, op. cit., pp. 86—87.

„de la pus preciosa materia que poden“ mai somptuoasă decît găteala altarelor, strîmtoarea taliilor

„tant que es maravella quant la estratura no les trenca o no les fa esclatar“,

pantofii cu tocuri înalte care le împiedecă mersul, trenele tîrîte pe pămînt, părul adaus de la femei moarte, mănușile pentru a ține mîinile *„pus delicades“*, unghiile lungi ca de leu *„o de qualque bestia“* vopsite jumătate alb, jumătate roșu,

„ca și cînd Dumnezeu atotputernicul n-a știut să le vopsească suficient cînd le-a făcut“[1].

Tot în limba catalană barcelonezul Bernat Metge (1350—1410) compune un *Somní* în care presupune a sta de vorbă cu Orfeu și cu Tiresias cu privire la femei, asupra cărora nutrește cele mai proaste idei.

„No es animal en lo mon menys nèt que fembra.“

Nu există pe lume animal mai necurat ca femeia. Cît despre ceremoniile la sculatea din pat, nici nu mai este de vorbit. Vară ori iarnă, ele nu ies decît „înarmate cu toate piesele“. Slujitoarea le pune tot ce e de trebuință pe pat și apoi ele se-mbracă mai migălos

„que'l Papa quan dèu missa celebrar, o santificar la crisma“,

și de-ar fi să le ia foc odaia, n-ar ieși pînă n-ar fi gătite bine. Despre dresuri și alte trucuri, Bernat Metge vorbește fără cruțare. „În ceasul cînd iese din pat, arată ca una ce ar fi stat mereu într-o băltoacă de apă“. Ai văzut-o de „multe ori albă și netedă“. „Află că e neagră și aspră.“ Ni se dezvăluie și mijlocul de a se obține aparența plenitudinii sînilor. Toate acestea sînt și în *Il Corbaccio o il laberinto d'amore*, de Boccaccio[2] și care a slujit ca model. O operă renumită a lui Alfonso Martínez de Toledo, arcipreste de Tala-

---

[1] W. Giese, op. cit., pp. 204—205.
[2] Bibliotheca Romanica, 157—158, Strasburgo.

vera (1308?—1470?) poartă chiar titlul *Corvacho*[1] însă fără a avea vreun raport strîns cu scrierea italianului. Aci caracterizările sînt exemplificate ca în capitolul *„De como la mujer jurando e perjurando"*, unde se povestește cazul femeii care și-a scos iubitul din casă, fără scandal, stropind pe bărbatul ei în ochi cu lapte din mamelă. Într-un *Recull de Eximplis* catalan, datorit Minoriților (secolul XV) găsim de asemenea exemplul soacrei care înlesnește fetei legături cu un bărbat, scoțîndu-l pe acesta pe ușă sub protecția unui cearceaf pe care-l arată ginerelui ca fiind lucrat de nevastă.[2]

În lumea romanică invectiva împotriva femeii a continuat după Boccaccio. Michelangelo Biondo, adevărat precursor al lui Otto Weininger, profesează în *Angoscia, doglia e pena, le tre furie del mondo* (Veneția, 1546) un misoginism clamoros.[3] Femeia e lacomă de laude și vanități, are drept proprietate *„la vera pazzia"*. E insidioasă ca vulpea, rapace ca lupul, nesătulă ca scroafa, irațională, demonică, inumană, nerușinîndu-se a face răul. *„Chi ama la donna alfine coglie infamia."* Femeia e furie, suspectă ca mlaștina, frigidă ca vipera, hidra și basiliscul. Organul ei este *„membro mordente e senza denti! membro caverna di nostri guai!"* Toate jivinele sînt evocate spre a defini femeia, căreia îi lipsesc, deși animal, virtuțile atîtor viețuitoare. Vaca stă locului, rumegînd, alături de vițel, bivolița stă și ea în baltă, iapa se odihnește cîteodată cu mînzul, gîsca se oprește și ea să se bălăcească în băltoacă. Numai femeia e instabilitatea însăși. Era mai bine să se fi născut fără picioare

„perchè non verrebbe cosi spesso ad eccitarci a spassi lussuriosi".

Femeia vrea cîte șapte perechi din toate, încălțăminte, rochii, cordele. În rezumat cu un joc de cuvinte, *donna* vrea să zică *„danno universale"*.

Sub imperiul și al înrîuririi italiene ecourile în poezie sînt numeroase. Un Herman Mexia (secolul XV)

---

[1] W. Giese, op. cit., pp. 233—35.

[2] W. Giese, op. cit., pp. 304—305.

[3] *Trattati del Cinquecento sulla donna*, cit.

în *Defectos de las condiciones de las mugeres*, insistă asupra nestatorniciei feminine:

quando se dan las perdemos,
quando vienen ya se van.[1]

Fray Iñigo de Mendoça, poet mistic, favorit al reginei Isabella Catolica (secolul XV) scrie niște *Coplas en vituperio de las malas hembras* (dar e drept că făcuse alte *Coplas si en loor de las buenas mujeres)*[2], amenințîndu-le cu focul Gheenei pentru sulimanul și rumeneala pe care o dau pe față, prevestindu-le că vor fi clătite pe lumea cealaltă pe față și pe sîni cu foc de catran, păcură și rășină:

y quedaos del soliman
y del alconzilla fina,
otras donosos provechos,
mucho fuego de alquitran
y mucha pez y rezina
por el rostro y por los pechos.

Și un Pere Torroella, poet catalan (secolul XV), a compus în limba castiliană niște *Coplas de las calidades de las doñas*, bineînțeles satirice. Doctorul valencian Jacme Roig a scris în catalană un fel de roman picaresc și la mod autobiografic, în versuri, *Spill o Libre de les dones*[3] în care zugrăvește cu umor și sprinteneală femeile:

Ans de matines
ella s levava
e s perfumava
etc.

Dintre poeții mai de seamă, Castillejo se ilustrează și printr-un *Diálogo de mujeres*, misogin, totuși în forma civilizată și delicată a unei discuții în contradictoriu. Fileno (apărător al femeii) și Alethio (detrac-

---

[1] W. Giese, op. cit., p. 259.
[2] W. Giese, op. cit., pp. 261–62.
[3] W. Giese, op. cit., pp. 310–313.

tor) debitează cam toate argumentele știute pro și contra femeii.

FILENO

Totdeauna au fost
În cercul cunoscut
Al pămîntului de jur împrejur,
Femei care prin meritul lor
Au ilustrat lumea.
Nu e istorie
Care să nu facă mențiune
De vreun caz vestit
De femei care au cîștigat
Glorie vrednică și nemuritoare...

ALETHIO

Între spini
Nasc trandafirii fini,
Și-ntre scaieți, mîndre floricele,
Iar în cioburi de ulcele
Garoafele îmbătătoare...
Nu este regulă atît de generală
Să n-aibă și o excepție...

Fileno susține că fără femei lumea ar fi lipsită de plăceri, ceea ce Alethio admite, însă în sensul unei triste necesități ce nu trebuie exagerată ca nu cumva femeia

Se nos sube a la cabeza

„să ni se suie în cap". Și acoperă femeia cu un potop de epitete invective:

...mudable,
Inconstante, variable,
Vaga, vana, garladora,
Deslenguada, mordedora,
Mentirosa, intolerable,
Maliciosa,
Arrogante, imperiosa,
Mandona, descomedida,
Temeraria de atrevida,

Impaciente, querellosa,
Robadera,
Pesada, revolvadera,
Ambiciosa y avarienta,
Vindicativa, sangrienta,
Sañuda, amenazadora,
Envidiosa,
Descomundál, desdeñosa,
Creedora de ligero,
Idólatra del dinero
Etc.

Firește că și drama oglindește dezamăgirile bărbaților, și culpa capitală găsită femeii este de a fi infidelă. Spaniolul e așa de pus în gardă pe această chestiune, încît, lucru comic, poetul Gómez Manrique (secolul XV) într-o sacră *Representaçion del naçimiento de Nuestro Señor* prezintă un Iosif care are sentimentul de a fi *cocu* (și pe drept cuvînt, gîndind omenește):

Oh, nenorocit bătrîn!
neagră a fost soarta mea
cînd m-am căsătorit cu Maria,
ca apoi să-mi calce cinstea în picioare.
Eu o văd însărcinată de-a binelea
nu știu cu cine, nici de cînd;
ea zice că cu Duhul Sfînt,
dar eu de așa ceva nu știu nimic.

E nevoie să intervină îngerii, spre a liniști pe bietul soț. Semproniu, din *La Celestina*, are o tiradă misogină pe linia *Il Corbaccio:*

„...Ascultă pe Solomon unde zice că femeile și vinul îi fac pe bărbați să tăgăduiască pe Dumnezeu. Sfătuiește-te cu Seneca și vei vedea cîtă prețuire le dă. Ascultă pe Aristotel, privește pe Bernard... cine ar putea să-ți numere minciunile, vînzările, schimbările, ușurințele, lacrimile, toanele, îndrăznelile lor? etc."

Se reeditează și ironiile asupra îmbrăcămintei extravagante. Astfel Torbio din *Guárdate del agua mansa*,

de Calderón, găsește în odaia Eugeniei un *guardainfante*, adică un coș dintre acelea pe care femeile și le puneau dedesubt ca să-și susțină înfoiată rochia, și crede că e o scară:

o scară
care dacă se desface în două, ajunge
ca să te urci pe ea,
judecînd după numărul cercurilor,
pe turnul Babilonului.

Critica femeii este infuză în general în operele care tratează despre femeie sub speța psihologicului, spre deosebire de literaturile germanice ce se mențin în idealism și idilic. Cîteodată dăm de atitudini reacționare, ca la Don Leandro Fernández de Moratín, care vrea o femeie fără multă învățătură, bună să nască copii și să vadă de gospodărie. E drept că *La comedia nueva o el café* este, în linii generale, o piesă molierescă, cu o femeie savantă și un pedant. Tonul moralizator și plin de dignitate personificat în Don Pedro de Aguilar, bătrîn morigerator, aduce aminte de teatrul lui Goldoni și mai ales de *Il caffé* (regăsim chiar un procedeu comic: ceasul infailibil care totuși a stat). Moratín este un clasic tardiv de principii rigide. Respectul lui de reguli e perfect, comedia reprezentînd pentru el o „imitație în dialog (scris în proză sau versuri) a unei întîmplări petrecute într-un loc și în puține ore“ cu o afabulație care tinde să „imite natura sub speța universalului“. Firește, focul patetic, dezordinea fantastică și caracterele insolite ale teatrului spaniol pur fug în fața unor asemenea canoane, totuși concepția socială retrogradă nu-i străină de mentalitatea latină. Acțiunea se petrece într-o cafenea madrilenă, tulburată de prezența unei familii de literați.

ANTONIO
Ce lume stă sus, de e atîta zarvă? Sînt nebuni?

PIPÍ
Nu, domnule; poeți.

Sînt anume Don Eleuterio, care speră să scape de sărăcie prin reprezentarea unei piese de teatru *Comedia nueva intitulada El Gran Cerco de Viena*, soția lui, doña Agustina, prețioasă ridiculă și feministă, sora lui, doña Mariquita, de 16 ani, fată de aspirații burgheze, impacientă a se mărita, și don Hermógenes, pedant, încurajator al lui Eleuterio pe drumul artei și aspirant la mîna Mariquitei. Doña Agustina prețuiește, ca adevărată intelectuală, pe eventualul ei cumnat.

DON HERMÓGENES

Dar cine te iubește mai sincer decît mine? Nici Priam, nici Marc Antoniu, nici ptolemeii egipțiaci, nici toți seleucizii din Asiria n-au simțit vreodată un amor comparabil cu cel al meu!

DOÑA AGUSTINA

Strașnică hipérbolă! Bravo, bravo! Răspunde-i, tîmpito...

DOÑA MARIQUITA

Ce să-i răspund, doamnă, dacă n-am înțeles o vorbă?

În fond e foarte regretabil că Mariquita n-a înțeles nimic. Ea putea cel puțin să rîdă de bombasticismul lui Hermógenes, nu să se mire de cîteva evocări livrești. Autorul vrea cu orice chip să ridiculizeze femeia cultă, de aceea pune pe Agustina să constate că „pentru femeile instruite fecunditatea este un chin“ (de aceeași părere este și o eroină, serioasă, a lui Goethe, Philine, care zice:

„Ar fi mult mai frumos, dacă copiii ar pica din copaci ca poamele“).

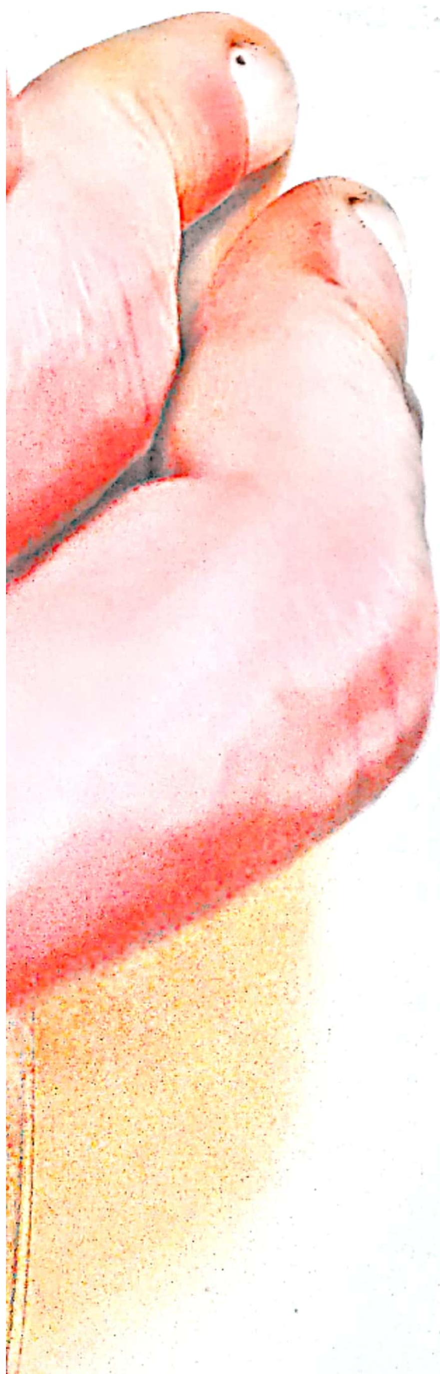
Don Hermógenes își promite pentru logodnica lui un program de studii foarte sever:

„O voi instrui în științele abstracte; o voi învăța prozodia; o voi face să copieze în răgazuri *Art magna* a lui Ramón Lull și să-mi recite pe dinafară în fiece marți două sau trei foi din *Dicționarul* [latin!] al lui Rubiños. Apoi va învăța logaritmii și ceva din mecanică, apoi...“

Doña Mariquita are, într-adevăr, dreptul să socotească acest program nepotrivit pentru o femeie, ea

însă cade în excesul contrar al platitudinii, dorindu-se simplă gospodină:

„Apoi îmi vei da un tifos și să mă ia Dumnezeu! Unde s-a mai văzut asemenea ocupație! Nu, domnule; dacă sînt ignorantă, să-mi fie de bine! Știu să scriu și să socotesc, știu să gătesc, știu să calc, știu să cos, știu să cîrpesc, știu să brodez, știu să văz de casă; voi avea grijă de a mea, de bărbatul meu, de copiii mei, eu îi voi crește. Nu-i de ajuns, domnule? Taie-mă, că nu vreau să fiu doctoră, nici filosoafă, nici să învăț gramatica sau să fac versuri!“



Literatura marială

Din toate scrierile de ordin religios și hagiografic ale lui Don Gonçalvo de Berceo, cleric secular pe lîngă mănăstirea benedictină San Millán, dioceza Calahorra, sau poate chiar în Berceo, trăind între finele secolului XII și mijlocul secolului XIII, produc încîntare și azi, mai ales *Los Milagros de Nuestra Señora*, culegere versificată de anecdote în jurul Fecioarei Maria.

Este o epică în care autorul claustral își arată tot al său *„mester de clerecía"*, adică meșteșug de „clerc". Materia nu era nouă și Don Gonçalvo avusese modele despre care este de prisos a face mențiune aci. Un savant german a găsit în biblioteca din Copenhaga un text latin, conținînd toate „miracolele" folosite de Berceo. Asta vrea să zică cum că simpla enumerare a momentelor epice nu poate da o imagine a meșteșugului clericului nostru, care constă într-o *„candorosa ingenuidad"*, într-o trivialitate, am zice, suavă. Devoțiune, simplitate, umor, viziune miraculoasă de artist primitiv și de copil se amestecă într-o versificație săltăreață încîntătoare.

Din punct de vedere etic, constatăm în literatura „marială" o profundă deosebire de mentalitate față de veacul nostru incredul. Noi, foarte puțin mistici, în fond, avem spiritul calvin, sever, și cerem individului creștin o purtare exemplară. Medievalii nu. Ei se mulțumesc cu devoțiunea, cu fervența, dezordinea etică nereprezentînd pentru ei decît un scandal venial. Din anecdotica marială se desprinde o Fecioară Marie plină de amor propriu, iertătoare față de păcătoșii care o salută formal, într-un cuvînt, o femeie ca oricare alta.

Un episcop „prieten natural" al Fecioarei, căreia îi aduce zilnic omagii, capătă în dar de la aceasta un veșmînt țesut de îngeri. Episcopul moare și succesorul, adumbrit de reputația lui de sfințenie, se pronunță asupră-i cu ușurătate. N-a fost Ildefons — zice — mai grozav decît noi, toți sîntem egali în omenire! Și dă să-și pună veșmîntul ca să facă slujba. Veșmîntul se strînge, îl prinde de gît ca un lanț greu și-l sugrumă. (Fecioara Maria vindicativă?!)

Un sacristan cu vițiul fornicației ieșea în fiece noapte din mănăstire, ducîndu-se la păcatele lui. Însă și la ieșire, și la întoarcere făcea plecăciune înaintea Fecioarei și zicea: *Ave*. Într-o noapte se îneacă într-un rîu. Diavolii vin firește să-i ia duhul. Însă Fecioara își apără călugărul:

Quando ixió de casa, de mí priso licencia,
Del peccado que fizo yol daré penitencia.

Alt cleric, cam „lovit cu leuca", dar care iubea pe Glorioasa din toată inima, fu omorît de niște necunoscuți. Neștiind bine cauza morții, ai săi îl îngropară afară din cimitir. Fecioara apare unui cleric și-și arată nemulțumirea. Se duc toți să-l dezgroape și-i găsesc în gură o floare foarte frumoasă și fragedă, care îmbălsăma locul cu un miros minunat. Limba îi era ca și vie, ca miezul de măr.

Tot astfel înviază un călugăr păcătos, ca să-și facă penitența (fiindcă murise neîmpărtășit și fără spovedanie, din cauza unor doctorii pe care le tot lua), deși în viață fusese o poamă rea și avusese un copil cu o femeie stricată.

Ea salvează chiar un hoț și numai pentru că acesta

Dizia Ave Maria e más de escriptura;
Siempre se inclinava contra la sua figura.

Hoțul e dus la spînzurătoare, iar Fecioara îi pune mîinile sub tălpi și-l saltă în sus. Atunci călăii vor să-i taie capul cu niște cuțite mari, dar și acum Fecioara îi apără gîtul cu mîna. Văzînd că nu moare, călăii lăsară hoțul în plata Domnului.

Un popă ignorant nu știe decît slujba Sfintei Fecioare și din *Salve Sancta Parens* nu poate ieși. Plîngere la episcop. Episcopul: „Spuneți ticălosului să vină în fața mea". Însă Fecioara se simte jignită, apare înaintea episcopului și preotul incult este cruțat.

Altă dată Fecioara dezvăluie un fel de suavă gelozie. Un călugăr din Pisa merge să se însoare, căci așa îi ceruse rudele, din motive succesorale. În drum spre locul nunții, fostul monah, avînd remușcări, intră într-o biserică. Fecioara i se înfățișează și-l mustră: „Erai bărbat căsătorit după lege cu mine și te iubeam ca pe un bun prieten. Dar tu te-ai dus să cauți marea cu sarea și acum nu faci nici cît o ceapă degerată" (acesta e stilul, transpus în românește). Omul devine mire, în noaptea nunții însă fuge, ascunzîndu-se în vreo mănăstire.

Unui alt călugăr dedat și el vițiului fornicației, Diavolul îi vîră în cap să-și taie *„sus genitales"*. Omul moare neîmpărtășit. Atunci Fecioara îl înviază ca să-i dea răgaz să-și salveze sufletul, organul sacrificat neputînd să i-l facă la loc.

Un cleric, cu darul beției, adorator și el al Glorioasei, iese turmentat din crîșmă. Diavolul îl atacă în chip de taur, cîine, leu. Fecioara Maria ia un par și-l apără de jivinele infernale și, fiindcă omul nu-și găsește patul, îl duce de mînă pînă la culcușul lui și-l învelește cu mantia ei.

O stareță păcătuind se trezește însărcinată. Pîrîta așteaptă disperată vizita episcopului. Fecioara, către care s-a rugat, îi trimite doi îngeri care îi scot pruncul fără dureri și i-l duc la un schivnic. Inspecția găsește pe stareță normală, cu toate astea vinovata mărturisește episcopului „minunea". Copilul e adus la mănăstire, place episcopului și e dat la școală.

Fecioara e rasistă. La Toledo glasul ei răsună în catedrală:

Oid — dixo — cristianos, una estranna cosa:
La gent de iudaismo, sorda e cegaiosa,
Numqua contra don Cristo no fo mas porfiosa.

Tot norodul, tot clerul fanatizat se îndreaptă spre ghetto și acolo, în casa unui biet rabin, cred a găsi un mare trup de ceară ca un Crist crucificat. „Abominabilul" rabin este numaidecît ucis!

Icoanele Virginei sînt invulnerabile. O biserică arde, icoana scapă:

Solamiente el fumo non se llegó a ello,
Nin nuçió más que nuzo io al obispo don Tello.

Niște hoți, printre care și un cleric, vor să fure icoana Fecioarei dintr-o biserică. Icoana se lipește de mîinile hoțului, nefericiții pierd memoria, merg în bobote, sînt prinși, bătuți, în fine iertați și izgoniți.

Încîntătoare este introducerea culegerii. Don Gonçalvo dă de o pajiște cu patru izvoare:

Yo maestro Gonçalvo de Verçeo nomnado
Iendo en romería caeçi en un prado
Verde e bien sençido, de flores bien poblado,
Logar cobdiciaduero pora omne cansado.

Pajiștea te îmbăta de miresme, și în pomi cîntau păsările. Clericul nostru invocă, spre a le nota ciripitul, toate instrumentele muzicale:

Non serie organista, nin serie violero,
Nin giga, nin salterio, nin mano de rotero
Nin estrument, nin lengua, nin tan claro vocero,
Cuyo canto valiese con esto un dinero.

Urmează „descifrarea":

Sennores e amigos, lo que dicho avemos,
Palabra es oscura, esponerla queremos.
Tolgamos la corteza, al meollo entremos,
Prendamos lo de dentro, lo de fuera dessemos.

În sfîrșit, pajiștea suavă este Fecioara Maria, cele patru izvoare — cei patru evangheliști și așa mai departe.[1]

---

[1] Gonçalvo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*. Edición y notas de A. G. Solalinde. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1922.

Jubilantele *Cantigas de Santa María* ale regelui Alfonso el Sabio cuprind, în dialect galician, *cantigas*, *loores* și *miragres*. Cîntecele de *loor*, puse pe muzică de însuși regele, ca de altfel toate *cantigas*, sînt suave și inocente:

Rosa das rosas et Fror das frores
Dona das donas, Sennor das Sennores...
Deus te salue groriosa
Reyna María,
Lume dos Santos fremosa
Et dos cëos vía.

Aceeași suavitate, quasi-franciscană, întîmpinăm și în *miragres*. Într-una se narează cazul unui călugăr care a întrebat pe Fecioară ce fel sînt fericirile Paradisului. Intrînd într-o grădină auzi cîntînd o păsărică și se uimi locului, încît zăbovi vrăjit trei sute de ani:

Atan gran sabor avía
d'aquel cant' e d'aquel lais,
que grandes trezentos anos
estevo assí, ou máys,
cuidando que non estevera
senon pouco, com' está.

Concluzia-refren este:

¡Quen a Virgen ben servirá
a Parayso irá!

Santa Teresa de Jesús

Să evocăm acum o figură de femeie spaniolă dintre cele mai celebre, o sfîntă, un fel de Caterina da Siena a Spaniei, dar mai solară şi mai temperamentoasă. Sfînta Teresa de Jesús este printre sfinţi aceea care convorbeşte mai des cu Dumnezeu, aflîndu-se cu el într-o strînsă intimitate. Este o adevărată secretară a lui Isus. Aristocrată prin naştere, „*hidalga*", Teresa de Cepeda y Ahumada (1515—1582) din Avila de los Caballeros păşeşte pragul mănăstirii la 18 ani.

Intră aşadar în chilie nelumită, cînd simţurile îşi cer mai cu tărie drepturile. Sănătatea îi era precară, căci timp de douăzeci de ani după aceea stomacul izgoneşte afară alimentele în cursul dimineţii. De unde se vede o sensibilitate mai încordată a nervilor. Într-o zi văzu în oratoriu o icoană reprezentînd pe Mîntuitor cu rănile făcute de cuie şi suliţă. Începu să plîngă, cuprinsă de o astfel de emoţie, încît socotea că inima sta să-i iasă din piept. (Palpitaţii, ar zice poate un medic pozitivist).

De aci încolo începe să aibă un sentiment al prezenţei lui Dumnezeu, pe care-l comunică fireşte confesorului. Nu-l vedea pe Isus nici cu ochii, nici cu imaginaţia, dar era sigură că se afla în juru-i. Asta numea ea însăşi răpire a spiritului *(arrobamiento)*, „*extasis*", „*mística teologia*" ce „*suspende el alma*" făcînd-o să pară „*estar fuera de sí*", viziune „*con los ojos del alma*". Se topea în Dumnezeu ca muribundul cu lumînarea în mînă care doreşte să moară. Extazul ei era un soi de agonie prin care murea pentru toate lucrurile lumii spre a se bucura de Domnul.

În astfel de răpiri sfînta avea impresia că sufletul era gata să-i iasă din corp și cu greu putea să-și țină capul drept. S-ar înțelege parcă cum că Teresa (și fenomenul nu-i inedit în psihologie, ca să nu zic în psihiatrie) se temea să nu fie trasă în sus de pe sol, într-o clipă de „zbor al spiritului". Corpul i se părea ușor, fără greutate, și cu această senzație de fulg nu-și mai auzea pașii călcînd pe pămînt. Ca să-și ascundă fizionomia abstrasă și ca să reziste impetuozității duhului levitator, Sfînta Teresa se culca jos și poruncea călugărițelor, căci era stareță, s-o țină cu mîinile.

Se credea deopotrivă ispitită de Diavol care i se arăta cu o gură înspăimîntătoare, scoțînd foc din trup. Demonii erau s-o sugrume într-o zi. Scăpă stropindu-i cu agheasmă, pe care o recomanda ca foarte eficace în asemenea împrejurări. Frica de Necurat scăzu cînd Isus o încredință că era păzită de Sfîntul Hilarion și de Arhanghelul Mihail. O protejau de altminteri în mod special Sfîntul Iosif și apostolii Petru și Pavel.

Într-o zi Isus se milostivi să-i arate Teresei mîinile foarte albe, apoi peste cîteva zile îi dezvălui fața. Sfînta nu pricepea, deși vrăjită, de ce Domnul se arăta *„así poco á poco"*, puțin cîte puțin.

De aci încolo Isus îi vorbește mereu, dîndu-i instrucții în chestiuni de organizație a ordinului, fapt ce trezește antipatie în mănăstire, unde purtarea austeră a Teresei e socotită drept ipocrizie. Călugărițele pretindeau, mărturisește însăși Teresa, că „făcea pe sfînta", tulburîndu-le viața cu noutăți. Chiar confesorul era de opinie că demonul o amăgea sub chipul Mîntuitorului, lucru destul de curent în hagiografie. El o întreba insistent în ce formă vedea pe Cristos și de unde știa că este „El", și părea nesatisfăcut de declarațiile Teresei, că nu vedea pe Mîntuitor cu ochii, dar că simțea că se află lîngă ea. În fine, sfînta este convinsă că nu e victima vreunei halucinații și chiar susține că Isus îi ia din mînă o cruce albă de la mătănii și i-o înapoiază cu patru pietre prețioase.

Teresa era încredințată că există o ierarhie îngerească și putu să vadă lîngă ea, la stînga, un înger mititel,

„pequeño“, foarte frumos și aprins la față, încît îl socoti heruvim. Sigură de tot însă nu era:

„...parecía de los angeles muy subidos, que pareçe todos se abrasan. Deben ser los que llaman que rubines, que los nombres no me los dicen: mas bien veo que en el Cielo hay tanta diferencia de unos ángeles á otros, y de otros á otros, que no lo sabría decir.“

Îngerașul ținea în mînă o suliță de aur înfocată la vîrf cu care îi străbătu inima, perforînd-o pînă în măruntaie, *„á las entrañas“*. Teresa cade pradă unei erotice violente, bineînțeles spirituale, în care Isus reprezintă mirele. Funcțiunile neexercitate caută descărcarea în mistică. Creștea în ea, *„un amor tan grande de Dios“*, că nu știa cine i-l insufla, *„porque era muy sobrenatural“*.

Altă dată văzu infernul. Era ca o ulicioară întunecoasă plină de noroi pestilențial (cam așa erau și ulițele spaniole pe atunci). De asemeni vede raiul, ce-i drept, foarte superficial.

Viziunile Teresei sînt nenumărate și adeseori e consultată asupra intențiilor cerului. Ea cere atunci lămuriri, îndată, lui Isus, sau se roagă pentru solicitant. De pildă, temîndu-se ca un prelat să nu fie osîndit la muncile veșnice, după moarte intervine în rugăciune și are mîngîierea de a-i vedea duhul ieșind din pămînt și urcîndu-se la cer. În jurul gîtului altui prelat vede însă îmbulzindu-se coarnele dracilor. Face și minuni. Se roagă lui Isus să redea vederea cuiva.

„No creo pasaron ocho días, que el Señor no tornó la vista á aquella persona.“

Solicită însănătoșirea altei persoane. E auzită. Isus o delegă pe Teresa să comunice cîteva cuvinte de consolare Rectorului Companiei lui Isus. Altă dată, la rugăciune, începu să-i spună confidențial *„algunas palabras“*. Fecioara Maria și Sfîntul Iosif îmbracă pe Teresa, într-o viziune, cu un veșmînt alb, dîndu-i a înțelege că era purificată de păcate. În altă împrejurare vede asupra corpului său o porumbiță, deosebită de

cele pămîntești, fiindcă avea aripi de scoici lucitoare. Unele arătări par să aibă scopul de a măguli amorul propriu al unor ordine. Astfel Teresa vede pe Fecioară punînd o mantie albă asupra unui maestru al ordinului Sfîntul Dominic. Deasupra capului unui călugăr din același ordin zărește o porumbiță. Pe părinții ordinului iezuit îi vede în cer cu flamuri albe în mîini.

Cazurile de acest fel sînt frecvente. Într-o zi Isus zise Teresei: „*Ya eres mia, y yo soy tuyo*". Ești a mea și eu sînt al tău, confirmînd astfel nunta mistică. Devotamentul sfintei deveni atît de mare, încît ea mergea să se împărtășească foarte des, chiar de-ar fi plouat cu gălețile.

„*La vida... escrita de su misma mano*" e o operă de suavitate autobiografică și de savoare castiliană. Ingenuitatea exaltării merge mînă în mînă cu o voință de fier administrativă. Teresa e sfîntă în oratoriu, însă stareță și *hidalga* în mănăstire, minuțioasă în halucinații și în economat[1].

O altă operă, încă reeditată, *El castillo interior o las moradas*, e un fel de tratat de perfecțiune interioară, stabilind un itinerar de la viața profană către cea duhovnicească, un „*camino espiritual*", prin sufletul închipuit ca un castel cu șapte „*moradas*" adică apartamente (concentrice), cel din centru fiind locașul lui Dumnezeu însuși. În apartamentele exterioare distracțiunea demonică e mai mare, pe treptele superioare satisfacțiile sînt indicibile.

Teologia este, firește, de fantezie, stilul e feminin, zăpăcit, lipsit de idei deși plin de imagini ingenue, de locuri comune împrospătate prin personalitatea scriitoarei. Totul e văzut concret și „sexual" *(Pues vengamos ahora a tratar del divino y espiritual matrimonio)*. Sufletul nostru e „*un castillo todo de diamante y muy claro cristal*"; în locașul al doilea demonii trag cu tunurile: „*andan los golpes y la artillería de*

---

[1] *Obras escogidas de la Santa Madre Teresa de Jesús. Libro de su Vida, Las Moradas*. Introducción por Rafael Mesa y López; Londres, Paris, Nelson; *La vida de la Madre Teresa de Jesús escrita de su misma mano*. I–II. [Introducción par. Georges Cirot]. Strasbourg, Bibl. Romanica, nr. 291–94, 306–307.

manera que no lo puedo el alma dejar de oír". Apropierea divinității e simțită olfactiv, ca un parfum de uleiuri aromatice aruncate pe jăratic, năpădind tot sufletul cu *„humo oloroso"*. Marele Rege care stă în mijlocul castelului mistic cheamă sufletele, ca păstorul, cu un fluierat suav[1].

Exemplul Teresei a fost contagios și iată o ucenică, mediocră, în tînjirea după Isus. Maria de Pineda y Zurita (Toledo, 1592—1642), a trăit într-o vreme de mare exaltație religioasă, atingînd erezia, în care mulți *„iluminados"* credeau că pot intra în legătură strînsă cu Dumnezeu, devenind din acel moment impecabili, oricîte păcate ar fi săvîrșit. La 7 ani i se vorbește Mariei de căsătorie, la 9 ani cere să intre în mănăstire. Primită cu oarecare zăbavă ca novice, intră definitiv în ordinul carmelitelor desculțe în 1609. De reținut că doi frați ai săi sînt și ei călugări, că mama sa după moartea soțului îmbracă și ea haina monastică, întovărășită fiind pînă la mănăstire de fiii săi.

Sora Teresa de Jesús Maria (acesta este numele duhovnicesc) este copleșită de viața și opera mult mai celebrei Sfinte Teresa de Avila și o pastișează în mod învederat în scrierile sale rămase mult timp manuscrise. La 5 ani se extazia în fața unei stampe reprezentînd pe copilul Isus, vedea și ea pe Mîntuitor prin preajmă-i, cu o coroană de spini pe cap. Cu un spin Mîntuitorul îi deschidea inima. Maiestatea-sa îi spune și ei: „Fiică, ești toată a mea, și eu sînt tot al tău", cu o nuanță de totalitate prea carnală. Era foarte înclinată la singurătate și medita într-o odăiță retrasă și tare murdară.

Această călugăriță obscură are totuși nota ei personală. Femeie întîi de toate, mai puțin austeră și administratoare decît Sfînta Teresa, apoi admisă în mănăstire la o vîrstă cînd nu-și putea da seama de sacrificiul său, ea suferă de obsesia nupțială. Comentînd, *„por modo intelectual"*, *Cîntarea Cîntărilor* într-o

[1] Santa Teresa, *Las Moradas*, tercera edición. Prólogo y notas de Tomás Navarro Tomás. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1922.

descifrare alegorică, ea se îmbată nu mai puțin de toate acele imagini de nuntă de care e plin biblicul poem. Înlăturînd sensurile mistice, artificiale, rămîne elanul conjugal, firește, inocent. Soțul spune: „Ai rănit inima mea, soră, mireasă" sau: „Vino, soră, tovarășă și iubită" (Mistic vorbește Verbul cu sufletul). Și-i întinde pat și pernă să se odihnească, învelind-o și îmbrățișînd-o, îi împodobește mîna și gîtul cu giuvaericale: *Collum meum et dexteram meam cinxit lapidibus preciosis*. Isus îi suflă spiritul în gură: „am deschis gura și am sorbit duhul". Verbul în chip de „dumnezeiască sămînță" avea să cadă, precît i se dădea a înțelege, pe pămîntul trupului ei, spre a-l face să fructifice.

Într-o zi Domnul o cheamă, alegoric, la masă, ceea ce implică din partea gazdei datoria să spele și să ungă picioarele invitatei și să-i dea o sărutare. Teresa așteaptă sărutarea „divinei guri". Atunci și-aduse aminte că Mirele o dată cu sărutarea spune: „*Meliora sunt ubera tua*", vino, sînii tăi sînt mai buni decît vinul. Aci însă, din naivitate, sora Maria face o imagine întoarsă destul de grotescă, precum că ea, ca un copil, va suge din sînii dumnezeiești „laptele divin". Frumusețea Iubitului ei se înscrie în spița aromatelor, mîinile sale sînt de aur, pîntecele de fildeș, ombilicul (așa cel puțin s-ar înțelege) e un safir prețios. Acesta e verbul.

Nunta spirituală se consumă în patul lui Solomon, păzit de o gardă de îngeri cu săbii. În acel pat Domnul îi spune: „Ce frumoși sînt sînii tăi, sora mea mireasă, mai frumoși sînt acești sîni decît vinul". Nu-i de mirare că Inchiziția nu vedea cu ochi buni exaltările călugăriței, care de altfel în alte interpretări mistice se dovedește pedantă și doctorală, adevărată *bachillera*. Tinerețea oprimată între pereții reci ai celulei monahale își striga cu texte sacre drepturile sale.[1]

---

[1] *Las Obras* de la sublime escritora del amor divino Sor Teresa de Jesús Maria Carmelita descalza del siglo XVII, trasladadas ahora de sus manuscritos originales y por primera vez impresos con un estudio critico de D. Manuel Serrano y Sanz. Madrid, Gil-Blas, 1921.

Alți mistici

Lui Fray Luis de León (1527—91), pe numele mirean Luis Ponce de León, profesor salamantin persecutat de Inchiziție, i se laudă ca un monument de proză tratatul *De los nombres de Cristo*. Vorbind despre nume în general Luis Ponce emite această opinie, caracteristică gîndirii magice, că numele nu reprezintă un simplu mijloc denominativ, ci e o notă esențială, o cheie a obiectului. „*El nombre, si avemos de dezirlo en pocas palabras, es una palabra breve, que se sustituye por aquello que se dize, y se toma por ello mismo.*“ Un nume poartă în sine semnificația unei însușiri secrete, iar mai multe nume ale aceluiași obiect sînt tot atîtea inițieri în structura acestuia. De la această teorie a numelor Fray Luis se ridică la un fel de monadism spiritual leibnizian. Fiecare constituim o lume perfectă, conținînd în noi toate lucrurile bineînțeles nominal, în vreme ce fiecare din noi intrăm, tot nominal, în altă monadă spirituală. Universul e un sistem de oglinzi, în virtutea căruia fiecare individ se multiplică simultan într-o mulțime de imagini. Teoria anticipează într-un fel și logologia lui Novalis, căci din considerarea onomasticii lui Isus rezultă o cunoaștere mai intimă a esenței divine însăși.

Dacă trecem însă la poreclele lui Cristos: *Pimpollo* (vlăstar); *Fazes de Dios; Camino; Pastor; Monte; Padre del siglo futuro; Braço de Dios; Rey de Dios; Príncipe de paz; Esposo; Hijo de Dios; Amado; Jesús; Cordero* (miel) etc. intrăm într-un ținut plicticos.

Din fericire însă Fray Luis este și un poet. Reluînd o temă horațiană și tibulliană *(Beatus ille qui procul*

negotiis), imitată de toţi marii poeţi, cîntă „viaţa retrasă" cu frumoase tonuri iberice:

Ce viaţă tihnită
duce acela care fuge de zarva lumească,
şi o ia pe cărarea ascunsă
pe care au păşit puţinii înţelepţi de pe lume!
Care nu rîvneşte starea mărimilor îngîmfate,
şi nu se uimeşte nici de acoperişul aurit,
susţinut pe columne de jasp
al maurului înţelept.

Fray Luis nu visează plăcerile grele ale muncii agrare cu vite cornute, ci grădinăria pe povîrnişul unui munte pe care se rostogoleşte dinspre culme un izvor, pricină de răcoare şi de suavităţi olfactive:

Vîntul adie peste grădină
şi îmbată simţurile cu o mie de miresme,
clatină arborii
cu un freamăt dulce
care te face să uiţi aurul şi sceptrul.

Acest călugăr are fineţi de simbolist, însă cu intensităţi danteşti. Muzica prietenului său Francisco Salinas îl face să-şi recapete memoria originii sale prime. Aude muzica sferelor şi vede pe marele maestru al Universului la imensa lui ţiteră. Setea sa de ceruri este nestăpînită:

Cînd voi putea, Filip, să zbor
liber la cer din această carceră
şi pe roata care fuge mai sus decît oricare alta asupra pămîntului
să contemplu adevărul pur fără valuri?

În cer el speră să afle taina metafizică a fizicii terestre şi anume:

De ce se cutremură pămîntul,
de ce adîncile mări se înfurie,
de unde suflă crivăţul, şi de ce
cresc şi descresc apele Oceanului.

Ar voi să știe de ce suflă vara *„el gallego"*, vîntul nesănătos care răscolește praful și face ziua neagră, de ce cad ploile șiroaie? În fine ar vrea să se ridice să vadă mișcările celeste, cine mînă stelele și le aprinde, de ce cele două Urse se tem să se scalde în mare? Dar spectacolul bolții înstelate îl umple îndeosebi de sublimitate și exaltare mistică:

Imensa frumusețe
aci se arată toată; strălucește
lumina pură, clară
ce nu înnoptează niciodată;
primăvara eternă înflorește aci
Oh, cîmpuri adevărate!
Oh, pajiști într-adevăr răcoroase și plăcute!
Mine bogate!
Golfuri de delicii!
Văi ascunse, pline de toate fericirile!

Fray Luis e un Sfînt Francisc care face laudele elementelor într-un stil delirant, cu o ingenuitate în fața lumii, cu o lipsă de inteligență științifică pe care numai geniile le pot atinge.[1]

El cántico espiritual al lui San Juan de la Cruz (1542-1591), carmelitan care a cunoscut pe Sfînta Teresa, este plin și el de obsesii nupțiale, în stilul erotic și bucolic al *Cîntării Cîntărilor*. E un dialog hieroglific și mistic între *„el alma"*, ca mireasă, și Cristos, ca *„esposo"*. Însă, la modul plan, ochiul nostru rămîne încîntat de grațioase priveliști conjugale. Mireasa zice:

Unde te-ai ascuns, iubite,
Și m-ai lăsat cu gemete?
Ai fugit ca cerbul
După ce m-ai rănit;
Am strigat după tine și tu plecaseși

și face elogiile Mirelui, cu raportări la natură, de o

[1] Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo*, I–III. Edición y notas de Federico de Onís, Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1914, 1917, 1922.

rară finețe între care *„la música callada"* și *„la soledad sonora"* sînt celebre:

Iubitul meu sînt munții,
Văile singuratice și împădurite,
Insulele îndepărtate,
Rîurile cîntătoare,
Șuierul vînturilor,
Noaptea potolită
Precum și revărsatul zorilor,
Muzica tăcută,
Singurătatea sonoră,
Cina care înviorează și aprinde.

La rîndul lui Mirele face o invocare plină de gingășie elementelor pentru somnul Miresei:

Păsări ușoare,
Lei, cerbi, ciute săltătoare,
Munți, văi, țărmuri,
Apă, vînturi, arșițe,
Spaime ale nopților de veghe.
În numele lirelor suave
Și al cîntecului sirenelor vă conjur
Să încetezе mîniile voastre
Și să nu v-atingeți de zid,
Pentru ca Mireasa să doarmă în tihnă.

În fine, Mireasa cheamă pe iubit în singurătăți alpestre cu senzualități sălbatice, abia învăluite:

Să ne desfătăm, Iubite;
să mergem
la munte și la creștet
unde gîlgîie apa pură;
să intrăm mai adînc în desiș.
Vom merge îndată la înaltele peșteri de piatră
ascunse vederilor,
vom intra în ele
și vom gusta mustul rodiilor.

Se înțelege dar că San Juan de la Cruz simte nevoia să descifreze mistic poemul în care s-au strecurat in-

stinctele sale erotice. Într-un *„argumento“* declară că ordinea cîntecelor respectă o scară: de cînd sufletul începe să slujească lui Dumnezeu pînă ce ajunge la ultimul grad de perfecție care este matrimoniul spiritual. În ele se ating cele trei stări sau căile exercițiului spiritual: purgativă, iluminativă și unitivă. Urmează apoi niște *declaraciones*, comentarii mistice ale cîntecelor, cu multe referințe la textele sacre, îndeosebi la *Cîntarea Cîntărilor*, comentarii de fapt fanteziste și poetice, dar cu atît mai valoroase. De pildă, ni se comentează acel *no sé qué*, care a făcut carieră în estetică, adică sentimentul inefabilului. E un didacticism plin de savoare, fiindcă se ridică pe metafore. Astfel ni se spune foarte catedratic:

„Se știe că două lucruri ucid pe om a cărui vedere nu le poate suferi puterea. Unul este basiliscul la vederea căruia moare îndată; altul este vederea lui Dumnezeu...“

Cuvintele *„los ríos sonorosos“*, rîurile cîntătoare, se explică așa:

„...se știe că sufletul se vede năpădit în așa fel de torentul spiritului divin... încît i se pare că vin asupra lui toate rîurile lumii...“

Virtuțile sufletului sînt comparate cu florile, memoria, înțelegerea și voința, adică puterile sufletului, cu trandafirii. Spiritul divin al Mirelui este ambră, și comunicarea sufletului cu divinitatea este momentul în care florile și trandafirii de care am vorbit se îmbată de parfumul de ambră al dumnezeirii. Toată exegeza e în stilul acesta[1].

Accente mistice găsim în abundenta operă lirică a lui Lope de Vega. Întîi notăm un gest de gingășie, împrumutat probabil din San Juan de la Cruz. Fecioara imploră palmierii scuturați de vînt să nu facă

---

[1] San Juan de la Cruz, *El cántico espiritual*, según el ms. de las madres carmelitas de Jaén. Edición y notas de M. Martínez Burgos. Madrid, Ediciones de „La Lectura“, 1924.

zgomot ca să poată dormi pruncul Isus, cerînd și asistența îngerilor:

Fiindcă mergeți în palmieri,
Îngeri sfinți,
Țineți ramurile
Căci doarme copilul meu.
Palmieri din Betleem
Pe care vă zgîlțîie
Vînturile furioase,
Ce sună atît de tare
Nu faceți zgomot,
Clătinați-vă mai încet,
Căci doarme copilul meu,
Țineți-vă ramurile.

Poetul făcuse astfel de rugăminte și pentru somnul unei fete:

N-alergați vînticele
așa de repede,
fiindcă la sunetul apelor
doarme fata.

Multe strofe de Lope de Vega sînt ale unui „*gaucho*" de pampa în limbaj de „*rancho*", părînd însă criptic, fiindcă sonetul de atmosferă pastorală ce urmează are aerul de a avea semnificație spirituală, din cauza straniei exaltații:

Slobozește mînzatul meu, văcar străin,
fiindcă ai altul, vrednic de tine,
sloboade comoara pe care o ador în suflet,
pierdută spre binele tău și spre paguba mea.

Pune-i talanga lui de cositor lucrat
și nu-l înșele zgărzile tale de aur,
ia drept răsplată acest taur alb
care la întîile ierburi împlinește un an...
  Dacă gîndești că nu sînt stăpînul lui Alcino,
sloboade-l și-l vei vedea venind la coliba mea
căci încă mai au sare mîinile stăpînului său.

Oricum, în același stil bucolic poetul invocă pe Isus:

Păstorule, care cu fluierele tale drăgăstoase
m-ai deșteptat din somn adînc

și-și face imputațiile cele mai surprinzătoare:

Ce am eu de cauți prietenia mea?
Ce interes te împinge, Isuse al meu,
că petreci nopțile de iarnă întunecoase
la poarta mea plin de chiciură?
Ce inimă aspră am avut
de nu ți-am deschis! Ce grozavă nebunie
dacă din pricina ingratitudinei mele gerul aspru
ți-a uscat ulcerele picioarelor tale pure!
De cîte ori nu-mi spunea îngerul:
Suflete, ieși acum la fereastră!

Mai mult ca în orice literatură, misticismul spaniol își găsește un mijloc de expresie în dramă, și genul medieval al sacrelor reprezentații dăinuie în Spania și se perfecționează în vremea marilor dramaturgi. Teatrul mistic spaniol aduce un amestec specific de realism și vizionarism, trecerea de la scena pozitivă, burlescă chiar, la momentul miraculos fiind violentă. *Misterio de los Reyes Magos*, din secolul XIII, obișnuitul vicleim, cu oarecare vagă intenție de joc psihologic, se remarcă tocmai prin stilul verde:

HERODES

Ce ziceți, unde mergeți? pe cine căutați?
Din ce țară veniți, unde vreți să mergeți?
Spuneți-mi numele vostru, nu mi-l ascundeți.

CASPAR

Pe mine mă cheamă Caspar,
acesta e Melchior și acesta Baltasar.
Rege, un rege s-a născut care este domnul acestei țări
și va aduce în veac mare pace fără război.

HERODES

Așa să fie într-adevăr?
(Însă Irod e disimulat.)

CASPAR

Da, rege, pe cinstea mea.

HERODES

Şi cum ştiţi asta?
Sînteţi încredinţaţi?

CASPAR

Rege, adevărul îţi grăim,
Sîntem încredinţaţi.

MELCHIOR

S-a petrecut minune mare,
o stea s-a ivit.

BALTASAR

Semn că s-a născut
şi a venit în trup omenesc.

HERODES

Cît e de cînd aţi văzut-o
şi aţi ochit-o?

CASPAR

Sînt treisprezece zile
şi mai mult nu
de cînd am văzut-o
şi am ochit-o bine.

HERODES

Atunci mergeţi şi căutaţi-l
şi slăviţi-l
şi întoarceţi-vă pe aici.
Eu voi merge într-acolo
şi-l voi slăvi.

În realitate Irod e furios şi, rămas singur, îşi varsă focul cu parapon de rigă de fabulă:

Cine a mai văzut vreodată aşa pacoste:
un rege peste capul altui rege!
Nici n-am murit,
nici nu m-au pus în groapă!
Alt rege peste mine?
De cînd sînt n-am mai pomenit aşa ceva!
Se alege praful de lume,

(Herodes spune şi mai pe şleau: se alege c.)

Nu-mi văz capul;
Spun drept, nu crez
pînă nu văz.

Am văzut că în *Representación de nacimiento de Nuestro Señor* a lui Gómez Manrique, Iosif îşi simţea primejduită „*honra*" conjugală. Este şi o parte plină de mare aer fantastic, apariţia îngerilor:

SFÎNTUL MIHAIL
Eu, Mihail, care am biruit
oştile luciferiene,
vin, cu corurile cereşti
care sînt în juru-mi,
din porunca lui Dumnezeu-tatăl
să-ţi ţiu tovărăşie
ţie, fericită Maria,
mamă a unui aşa de sfînt copil.

Juan del Encina dă „Naşterii" atmosferă ţărănească. Patru păstori, Juan, Mateo, Lucas şi Marco, închipuind cei patru evanghelişti, convorbesc în chipul cel mai familiar:

LUCAS
Am o veste mare.
Ce mai vorbă lungă?
S-a născut Domnul.
MATEO
Cînd, cum?

La sfîrşit cîntă un „*villancico*" foarte zgomotos, cam aşa, în transpoziţie:

Mare veselie e,
Hui he.
Mare-i bucuria mea,
Hui ha.
Fiindcă cine ne-a făcut,
Astă-noapte s-a născut.
Hui he, hui ha.
De rău mîntuitu-ne-a.

O *Representación* expune patimile și moartea Mîntuitorului și dialogul e tot așa de simplu și direct:

FIUL
Blagoslovește, părinte!
PĂRINTELE
Domnul cu voi, fiule!
FIUL
Unde mergi
așa grăbit,
bătrîn și obosit?
PĂRINTELE
Vai și amar!
Că zice lumea
că l-a pus pe Cristos pe cruce.
FIUL
Pe Cristos, lumina noastră,
Domnul nostru, Dumnezeul nostru?
Și pentru cine a ispășit?
PĂRINTELE
Pentru noi,
ca să plătească răutatea noastră.

În *El esclavo del demonio*, de Mira de Amescua, găsim un amestec de misticism, picaresc și problemă a libertății femeii. Silită de tată să se mărite cu un prinț de Portugal, în vreme ce soră-sa este destinată mănăstirii, Lisarda protestează vehement, invocînd drepturile pasiunii:

Pe cine-l stăpînește dragostea
Nici o rațiune nu-l mai poate ține-n frîu.

Intră în joc un personaj, de-a dreptul romantic, fiindcă e un damnat care se zbate între instincte demonice și nostalgii de cer, un don Gil Núñez de Atoguia, cunoscut de toți ca sfînt, și care nu-i inventat de dramaturg, fiindcă istoria ordinului dominican, citează un fray Gil, care ar fi profesat negromancia la Toledo, făcînd un pact cu demonul. Cînd don Diego, iubitul Lisardei, vrea să se urce pe o scară în aparta-

mentul acesteia, don Gil îi face o morală aspră, convingîndu-l să se îndepărteze, dar apoi se suie el pe scară și abuzează de Lisarda, căreia, după aceea, într-o clipă de ambițiune, îi mărturisește înșelăciunea. Călugărul scelerat și Lisarda, îmbrăcată bărbătește, fug la munte unde se fac bandiți, ațiuînd mascați calea drumeților. Lisarda cu o archebuză în mînă speră să prindă pe don Diego pe care-l crede vinovat. Trec însă Marcelo, tatăl ei, și soră-sa Leonor, iar Lisarda își pune în gînd să-i omoare, ceea ce totuși nu va face. Însă lui don Gil crima îi surîde ca o experiență rară. Gil e în felul lui gidian:

Această intenție îndrăzneață
Îmi place prin faptul că constituie
Un păcat extraordinar.

El rămîne încîntat de Leonor și pentru a o avea își oferă, faustian, sufletul. Vine îndată demonul îmbrăcat ca „*galán*", cu numele de Angelio, și-i cere un înscris cu iscălitură de sînge. Pactul cu demonul nu-i o noutate. Într-o carte didactică populară de Don Juan Manuel (secolul XIV), *Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor et de Petronio*, un astfel de pact face un sărac care vrea să se îmbogățească și pe care Diavolul îl învață să fure, scăpîndu-l de la închisoare ori de cîte ori e chemat, exceptînd cazul cînd ajunge la spînzurătoare. Ca și Faust, mai tîrziu, don Gil e nesatisfăcut de plăcerile oferite de demon încît acesta îl îmbie cu alte ispite și îndeosebi cu imaginea unei cetăți sintetice paradisiace, din care fusese izgonit:

Dacă cumva aceste singurătăți
Te melancolizează și te obosesc,
Și te prinde gustul
De a vedea lume felurită,
Nu te căi: să nu-ți plîngă ochii
Care mă idolatrizează,
Te voi duce să stai
Într-o cetate extraordinară,
Vreau să ți-o zugrăvesc...
Întinderea Parisului,

Casele Zaragozei,
Ulițele Florenței,
Egal de curate și de largi;
Cerul și solul Madridului,
Cîmpia și grădinile Granadei,
Piața bogată a Sevillei,
Fîntînele limpezi ale Játivei etc.

Angelio arată lui don Gil imaginea (falsă) a Leonorei. Gil intră cu Leonor într-o peșteră, unde crede a se bucura de favorurile sorei Lisardei, iese însă cu *„una muerte cubierta con un manto"*. Scîrbit, dă semne de căință și rupe pactul cu demonul. Evident, piesa tratează o moralitate, aceea a vanității plăcerilor lumești, cu toate acestea gustul pentru păcat și insatisfacțiunea sînt germeni romantici.[1]

La devoción de la cruz e o dramă mistică, sau mai degrabă magică, în sens creștin, demonstrîndu-ne miracolele crucii în spiritul în care Berceo, în ale sale *Milagros*, le nara pe acelea ale Fecioarei. Astfel exista legenda unui crucifix din biserica Sfînta Leocadia, *Cristo de la Vega*, care ridică mîna să dea mărturie că un bărbat și-a călcat cuvîntul față de femeie. Acest *milagro* a fost folosit de José Zorrilla (1817—1893) *„el primer poeta narrativo de su tiempo"* într-o compoziție epică *A buen juez mejor testigo*.

De acest soi este și motivul din drama calderoniană în care dialogul e direct și simplu, iar fantasticul se amestecă cu realismul și devoțiunea cu picarescul, după formula iberică. Eusebio, om cu părinți necunoscuți, a fost găsit, prunc, lîngă o cruce, pentru care motiv i s-a și dat numele de Eusebio de la Cruz. Crucea îl va salva în repetate rînduri. Silit să se bată în duel, ucide pe un Lisardo, fratele iubitei sale, Iulia, faptă în urma căreia se face bandit, urmărit de Curcio, tatăl mortului. Eusebio merge cu scara la mănăstire și intră în celula Iuliei. Fuge îndată înspăimîntat fiindcă a văzut pe pieptul fetei o cruce. După aceea Iulia însăși, îmbrăcată bărbătește, vine în munți la

[1] Mira de Amescua, *Teatro*, I. Prólogo, edición y notas de Ángel Valbuena Prat, Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1926.

Eusebio și, coabitînd cu el, împărtășește viața banditească. Din nefericire se va afla că făptuise un incest, fiindcă atît Eusebio cît și Iulia erau copiii lui Curcio. Eusebio e omorît de țărani și mort strigă pe Alberto, episcop de Trento, să vie să-i ia confesiunea, așa cum îl implorase mai înainte. Episcopul vine, mortul înviază, se mărturisește și moare din nou (ca și în legendele mariale). Curcio, furios pe Iulia, din cauza incestului, umblă s-o ucidă. Se întîmplă o altă minune foarte spectaculoasă și surprinzătoare:

CURCIO
Oh, monstru de răutăți!
Cu propriile mele mîini
Te voi ucide, pentru ca
Viața și moartea să-ți fie grozave.

IULIA
Ajută-mă, Cruce divină;
Căci îți dau cuvîntul
Că mă întorc la mănăstire
Să mă pocăiesc.

(Cînd Curcio vrea s-o lovească, ea îmbrățișează crucea de pe mormîntul lui Eusebio și zboară.)

ALBERTO
Mare minune!

El mágico prodigioso, de același Calderón, place lumii germanice prin tema faustiană. Eroii sînt Sfîntul Ciprian și Sfînta Justina, martiri din vremea lui Dioclețian. Ciprian e un meditativ, trăind lîngă Antiochia, printre cărți și punîndu-și probleme grave:

Fugind de zarva de pe ulițe și piețe,
Vreau să studiez vîrsta care lipsește zilei.

Văzînd-o pe Justina și îndrăgostindu-se de ea, gîndește lucruri imposibile:

Pentru a avea această femeie,
Mi-aș da sufletul.

DEMONUL (afară)
Iar eu îl primesc.

Și demonul vine pe o corabie neagră ca un naufragiat și propune mai apoi un pact cu semnătură de sînge. Ca demonstrație, demonul mută (pe scenă) un munte. Ciprian se dedă acum magiei, prin care obține rezultate cu totul superficiale. Neputîndu-i aduce pe creștina Justina, Diavolul îi trimite în loc o figură, acoperită cu o mantie. Ciprian trage mantia și are în față un schelet care-l preavizează:

Așa sînt, Cipriano, toate gloriile lumii.

În urma acestei dezamăgiri Ciprian denunță pactul, devine creștin și moare împreună cu Justina.[1] Ieșim pe nesimțite din sfera misticismului spre a intra în tema zădărniciei.

---

[1] P. Calderón de la Barca, *El mágico prodigioso.* Strasburgo, Bibl. Romanica, 73, 74.

La soledad

Bucurîndu-se de o geografie exuberantă şi de un temperament focos, ibericul pare mai expus ca oricare alt crizelor de oboseală. Septentrionalul, pierdut în spaţii brumoase şi reci, caută intimităţile căminului şi e în mod normal sociabil şi nu rareori de o veselie factice, terapeutică. Meridionalul trăieşte însă în stradă, iar blazarea îl face să urască zgomotul şi uliţa. Spiritul lui bolnav se vindecă în singurătate şi altitudine. Petrarca, melancolic, căuta piscul cel mai înalt:

Ove d'altra montagna ombra non tocchi,
Verso 'l maggiore e'l più espedito giogo
Tirar mi suol un desiderio intenso.

Poezia iberică este obsedată de aspiraţia către solitudine, iar Karl Vossler a şi urmărit într-un studiu[1] expresia acestui sentiment de structură romantică. El descoperă în cuvîntul *soledad* o accepţie obiectivă dar şi una subiectivă, în sensul unei dispoziţii nostalgice, înrudite, zicem noi, cu aceea din românescul „dor " şi „jele". Nu vom urmări pe căutătorii de *„soledades"* în înţelesul cel vast al cuvîntului, ci vom observa doar cariera bogată pe care a făcut-o în poezia spaniolă tema „vieţii tihnite" conţinute în epoda lui Horaţiu:

„Beatus ille qui procul negotiis,
Ut prisca gens mortalium,
Paterna rura bobus exercet suis,
Solutus omni faenore...

[1] Karl Vossler, *Poesie der Einsamkeit in Spanien*. München, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1940.

ori în elegia lui Tibullus:

Divitias alius fulvo sibi congerat auro,
Et teneat culti jugera multa soli...

Nu este poet de educaţie clasică, de altminteri, care să nu-şi fi făcut o plăcere din a parafraza tema de mai sus:

Du Bellay:

Heureux qui comme Ulysse, a fait un beau voyage.

Pope:

Happy the man, whose wich and care
A few paternel acres bound...

Poeţii spanioli diversifică tema prin accente psalmodice, scoase din fraza davidiană:

„Beatus vir ille, qui non ambulat in consilio improborum..."

şi prin euforii anacreontice. Astfel de amestec de reculegeri, de oboseală mundană şi plăcere a ocupaţiilor rustice medievale se găseşte în *Comedieta de Ponça* a marchizului de Santillana, cîntăreţul văcăresei din Finojosa:

Binecuvîntaţi aceia care îşi susţin viaţa
cu sapa şi trăiesc mulţumiţi,
şi numai rar cunosc acoperămîntul,
şi suferă răbdători ploi şi vînturi,
căci aceştia nu cunosc mişcările lor,
nici nu ştiu lucrurile vremilor trecute,
nici au grijă de cele prezente,
nici se-ntreabă de cele ce vor veni.

Binecuvîntaţi aceia care urmăresc fiarele
cu reţele groase şi cîini inimoşi,
şi cunosc cărările şi marginile,
şi trag cu arcul la timpul potrivit!...

Binecuvîntaţi aceia care, cînd florile
se arată pe lume, ademenesc păsările,

și fug de pompă și de onorurile goale,
și tihniți ascultă cîntecele lor suave!
Binecuvîntați aceia care în nave mici
urmăresc pești cu plăși sărace!
Că aceștia nu se tem de vrajbele marine,
și norocul nu răsucește asupra lor cheile!

Și Castillejo, acela care exultase erotic, simte deodată nevoia singurătății, într-un accent sincer confesional:

Este vremea, Castillejo,
Este vremea să pleci de aci;
Căci durerile îmi cresc
Și somnul mi se scurtează,
Că mi-au ieșit mulți peri albi
Și nu puține zbîrcituri pe față;
Nu mai pot sta în picioare
Nici să slujesc regelui, seniorul meu.
Mi-e rușine de aceia
Pe care i-am cunoscut în tinerețe,
Văzîndu-i bogați și sănătoși,
În vreme ce eu văd contrariul la mine.
Vreme este să trag la singurătate
Ce mi-a mai rămas din viață,
Căci speranța se îndepărtează
Pe măsură ce se apropie moartea.

Temperamental, Góngora, exponentul multhulitului gongorism, este un poet de adîncime, și cele mai citate și calme versuri reiau motivul „vieții tihnite". Iată cîteva strofe ștrengărești și inocente, ca ale lui Eminescu juvenil:

Slobod o vreme și fără grije,
Amor, de șiretlicurile tale
În corul satului
Cîntam aliluile mele.

Cu cîinele și cu dihorul,
și cu carîmbii de antilopă
(ca fiind mai trainici la cîmp
și spre a păstra pe cei de catifea)

Băteam cîmpul verde
străbătut de mii de gîrle,
ca şerpi de cristal
prin iarba măruntă,

Aci cîntînd pe malul apei,
aci vînînd la desiş,
după cum îmi ieşeau în cale
iepurii sau Muzele.

Mă-ntorceam acasă noaptea,
dormeam vise şi libertate,
nu mă trezeau necazurile
în timp ce mă lăsau purecii.

La crîşmă, alte dăţi,
îi trăgeam o tăbăceală bună
primarului la cărţi
şi popii la şah.

Guvernam lumea de aci,
dînd ajutor cu suflul
în pînzele catolice
care străbat apele Britaniei.

Şi devenit un alt Hercul
strămutam coloanele sale
de la Gibraltar în Japonia
cu al său al doilea *plus ultra*.

În fine, iată altele, neohoraţiene, cîntînd plăcerile căminului, în ambianţă iberică:

Să-mi fie mie cald,
şi rîdă lumea.

Ocupă-se alţii de stăpînirea
lumii şi de monarhiile ei,
cîtă vreme zilele mele le stăpînesc
untul bătut cu zahăr şi pîinea proaspătă,
iar în dimineţile de iarnă
siropul de portocale şi rachiul de drojdie,
şi rîdă lumea.

Mănînce prinţul
în taler aurit o mie de griji,
ca nişte bomboane aurite;
că eu la masa mea săracă
vreau mai bine un cîrnat
învîrtit în frigare,
şi rîdă lumea.

Cînd ianuarie acoperă
munţii de argint, şi-i zăpadă,
să am eu jăratecul plin
de ghindă şi castane,
şi pe cineva care să-mi istorisească
dulcile năzbîtii despre riga care a turbat,
şi rîdă lumea.[1]

La Lope de Vega tema liniştii rustice e în floare. Curteanul devenit grădinar valencian şi-a făcut sperietoare din veşmintele sale orăşeneşti:

Din hainele de mătase
pe care odată le-a purtat la Curte
şi-a făcut o sperietoare pentru păsări
în smochin:
gulerele şi manşetele înfoiate,
scrobite şi băţoase,
şi pălăria în chip de minge
care acoperă gît şi cap,
şi peste o bluză de catifea
o jachetă de blană din cele mai împodobite,
fără a uita ciorapii spanioli şi nemţeşti.

---

[1] Mulţumirea cu un aliment modest mîncat în tihnă o cîntase Ariosto în *Satira IV* A.M. Annibale Maleguccio:

In casa mia mi sa meglio una rapa
Ch'io cuoca, e cotta su'n stecco m'inforco,
E mondo e spargo poi di aceto e sapa,
Ch'all'altrui mensa tordo, starna o porco
Selvaggio; e così sotto una vil coltre,
Come di seta e d'oro, ben mi corco.

Țăranul, în tihna lui rurală, aduce mulțumiri cerului că l-a făcut să fie mulțumit cu simplitățile cîmpului, enumerînd și roadele:

Slavă, cer imens,
bunătății tale divine,
nu numai pentru belșugul pe care mi l-ai dat,
deși țărîna aceasta
și muntele ăsta vecin
sînt acoperite de lanurile mele de
grîu, de viile și turmele mele,
nu pentru a-mi fi umplut
cu untdelemn aproape alb
din acești măslini scunzi,
treizeci și mai bine de urne de lut,
în care înoată de tot dragul burdufurile de brînză...

Slava cea mai plină
ți-aduc fiindcă mi-ai dat
mulțumire cu starea în care m-ai pus.
Castanii aceștia
care s-au născut o dată cu mine
nu i-am trecut în viața mea.

Nepăsarea de necazurile navigației (temă clasică) își caută imagini nautice mitologice cu deplasări pe drumul Americii Centrale:

Eu nu aștept flota, nici nu supăr
cerul, marea, vîntul, cerînd ajutor pentru ea,
nici ca să treacă teafără Bermudele
peste tridentul albastru al lui Neptun.

Villegas elogiază tihna voioasă, anacreontizînd. Veselia ebrietății, amabilă la Anacreon, capătă un aer intim spaniol:

La pocnetul castanelor
care saltă pe foc,
toarnă vin, băiete,
ca Lesbia să bea și să jucăm.

Pe Villegas îl urmărește, ca pe mulți spanioli, ideea gerului uscat care preface sîngele în rubine. Textul

lui e anacreontic în liniile generale, însă clima excesivă, simțul aromatelor, pasiunea dansului aduc o atmosferă violentă. În ritmul anacreonticelor lui Villegas pîrîie castagnete:

Cu iarna tristă
vine Crăciunul
vesel, care ne aduce
o mie de vinuri și o mie de danțuri;
căci altfel Bootes
ar face într-o clipă
precum din apă gheață,
din sînge rubine...
Deci, hai, tu, Talía,
toarnă vinuri suave,
care să cadă la piepturi
și să se urce la nasuri;
și tu, Sirilo, arde
tămîie și cinam
care, prefăcute în nouri, să trimită
miresme fulgerătoare.
Și strînși la vatră
să beau eu, să cînte Aglaes
și cu fata Crisis
să danseze Aristodemo.

În epoca în care înflorea Abatele Delille, era la modă un ruralism liric în care străbăteau în mod firesc și mari nouri preromantici. Meléndez Valdés cultivă aceleași izvoare clasice, se întîmplă pe deasupra să fie însuși un rural și, prin urmare, sentimentele lui bucolice sînt sincere:

Părinții și strămoșii mei au fost
Toți agricultori; de cînd m-am născut
Am văzut zările pe cîmpuri; plugul,
Asprele vite înjugate, oaia behăitoare,
Asinul răbdător, boul blajin,
Căpițele, stogurile au fost jocurile
Tinereții mele...

O dată cîntă pe secerători, mărturisind că a secerat însuşi în copilărie:

O adiere plăcută
Urmăreşte marşul strălucit,
Clătinînd în unde volubile
Subţirile tulpine ale grîului...
Cînd eram copil, nimeni
Nu mă întrecea
Nici la truda seceratului,
Nici la îmblătit.

Fapt este că Meléndez Valdés are o percepţie geologică şi naturalistică vie, cu preferinţă pentru fenomenul grandios: muntele a cărui culme „brodată de lumină fulgerătoare, astupă orizontul", oraşul care în arşiţa diurnă a soarelui „pare ca de cristal", luceafărul semănînd cu „un frumos diamant", marele ulm doborît pe care turmele îl ocolesc şi pe deasupra căruia păsările trec speriate, ploaia:

...Oh, cum încîntă auzul
Ropotul suav
Pe care îl fac picăturile
Căzînd pe frunzele tremurătoare.
Acelea care cad pe undele rîului,
Agitîndu-şi cristalele
În cercuri repezi, turbură
Imaginea răsfrîntă a copacilor...
Păstorul priveşte lîna
Mieluşelului închiciurîndu-se
Cu perle ce se desfac invizibile
La scuturătură.

Originalitatea lui Meléndez Valdés stă însă în anacreontismul lui sever de magistrat care se refugiază în liniştea satului, printre cărţile lui de drept dintre care îl scot seara prietenii ţărani:

Din mijlocul lor şi din piscul
Atîtor gînduri
Descind la convorbirea rustică
A oamenilor mei...

Unul îmi dă vești despre seceriș,
Altul de pe la vie
Și adaugă
Ce mai vorbește lumea;
Părerile mele sînt ascultate cu sfințenie;
Toți vorbesc deodată:
O egalitate nevinovată
Rîde în toate piepturile.
Vine îndată sluga
Cu ulciorul plin,
Iar fetișcana veselă
Cu castane și caș.[1]

Îndeobște, așadar, spațiul rural reprezintă în poezia spaniolă un mijloc de odihnă a spiritului obosit de zarva orașului. Într-o epistolă de Don Gaspar M. de Jovellanos (1744—1811) constatăm că un trist Fabio nu găsește în solitudine pacea pe care o caută, și că natura campestră și abruptă mărește predispoziția cogitabundă. Dar asta e o înrîurire a romantismului incipient:

Busco en estas moradas silenciosas.
El reposo y la paz que aquí se esconden,
Y sólo encuentro la inquetud funesta
Que mis sentidos y razón conturba...
Salgo al ameno valle, subo al monte,
Sigo del claro río las corrientes,
Busco la fresca y deleitosa sombra,
Corro por todas partes, y no encuentro
En parte alguna la quietud perdida...

Înconjurată de munți înalți și împăduriți
Se întinde o vale, pe care natura cu mîna înțeleaptă
A împodobit-o cu mii de delicii.
O desparte în două jumătăți,
Rostogolindu-se din stîncile apropiate,
Lozoya, vestit pentru apele lui dulci
și pentru pești
Pe marginea verde a rîului limpede

[1] Meléndez Valdés, *Poesías*. Edición, prólogo y notas de Pedro Salinas Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1935.

Cresc ulmi frunzoşi care îşi înalţă
Spre cer coamele argintate
Sau, încovoiaţi,
Îşi privesc miraţi figura pictată în mii de forme,
În cristalele apei.
Pe ţărmul stîng o pădurice umbroasă
Urcă pînă pe povîrnişul muntelui vecin
Atît de plăcut şi delicios,
Că un antic ar fi judecat-o
Adăpostul vreunui zeu sau loc destinat
Pentru misterele vreunor silvestre Driade.
Aci îmi port paşii şovăitori...

Tema „*Beatus ille...*" a avut ecou şi în proză. Francesco Antonio de Guevara, episcop de Mondoñedo, e un autor care a pătruns demult, indirect, în literatura română, căci al său *Relox de Principes o Marco Aurelio* a devenit *Ceasornicul domnilor* al lui Nicolae Costin. Proza sa e reputată ca artificioasă şi citatele sale sînt suspectate ca false, fiindcă avea obiceiul de a le fabrica. Astfel celebrul „*paysan du Danube*", cunoscut nouă prin La Fontaine, provine dintr-un probabil fabricat al bunului vlădică.

Prin *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, Guevara profesează un ruralism şi o oroare de viaţa citadină, care, atunci, în plină Renaştere, sînt semnul unui romantism blînd, în limitele clasicismului, caracterizat printr-o uşoară mizantropie şi prin setea de linişte. Cartea, care face satira vieţii de oraş, ridică satului un imn curat semănătorist, idealizînd viaţa rurală într-un chip naiv, nu fără o delicată sensibilitate a bucuriilor simple, caracteristică însă intelectualilor.

Oraşul, sediu al curţii, devine cumulul tuturor relelor, în vreme ce la ţară e tot binele. La ţară poţi să stai lîngă jăratecul de butuci de viţă, să te-ncălzeşti la flacăra de găteje, să mănînci struguri timpurii, să strîngi poamă pentru iarnă, să bei vin din pivniţa ta.

La țară, dacă-ți vine gustul să mergi cu mîinile la brîu sau la spate, numai în cămașă ori cu un băț în mînă, mergi cum poftești. Acolo-i libertatea.

La oraș, pîinea e rea, tare, nesărată, neagră, nedospită, acrită, sau prea proaspătă, crudă, fără gust. La țară ea e din grîu bun, măcinat la moară bună, din făină trecută prin trei site, coaptă în cuptor mare, frămîntată cu apă bună, albă ca zăpada, pufoasă ca buretele. (Lipsa de gradație e a autorului însuși, reputat ca scriitor verbios și tautologic.)

La țară, duminica, dascălul clopotește mult, curăță candelele, popa spune *Evangheliile*, împarte anafură, afurisește pe cine n-a plătit dijmă bisericii. Lumea îmbracă veșminte de sărbătoare, bolnavii au voie să mănînce carne de berbec, bărbații stau pînă noaptea tîrziu aruncînd un inel de fier într-un cui, scuturînd tamburine, fetele joacă sub ulmi, copiii se iau la trîntă pe pajiște, băieții umblă cu bîte.

Of, of, fericită viață la țară! Acolo găinile sînt grase, bine hrănite, sănătoase, fragede. La țară, dacă te scoli dimineața n-ai grijă să mergi la consiliu, ori la palat, la zece, să asiști la masa regelui și celelalte. La țară auzi behăind oile, mugind vacile, cîntînd păsărelele, măcăind rațele, guițînd purceii, nechezînd iepele, cîrcîind găinile, vezi păuni umflîndu-și roată cozile, vițeii sugînd, copiii bătîndu-se cu pietre.

La oraș casa e complicată: tapițerie de Flandra, macaturi, bucătar, sufragiu. La țară ajung o masă netedă, un scaun încăpător, niște talere, niște ulcele de lut, un macat pe pat și o fată care să pună seara, sub pat, *„la olla“*.

La oraș sînt toate boalele: buba (franțuzească), rîia, chelba, cancerul, guta, sciatica, piatra la rinichi, frigurile, paralizia, astma, nebunia, iar la țară, nimic. La oraș îți cad dinții și-ți albește părul, iar la sat e numai sănătate și idilă!

Guevara idealizează satul față de un oraș care atunci nu atingea haoticul metropolelor noastre. Însă se pare

că viața în orașele spaniole era foarte incomodă și plină de lipsuri. Trebuie să mai reținem din cartea episcopului o vorbă memorabilă, vrednică de Goethe: „Sînt bătrîn judecînd după părul cărunt, dar în ambiţiuni sînt tînăr".[1]

---

[1] Francesco Antonio de Guevara, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*. Edición y notas de M. Martínez de Burgos. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1915.

Perfecțiunea artei politice și abundența principilor îndemînateci a născut la curteni o dorință de fericire personală imposibil de agonisit în încordarea vieții de curte. Francesco Guicciardini, istoricul florentin, care fusese și plenipotențiar în Spania, se depărta vizibil de Machiavelli, prin aceea că medita, egoist, numai la mijloacele de a se strecura teafăr din lupta politică. Intențiile lui nu erau constructive, ci defensive și sfaturile se dădeau nu prințului, ci curteanului.

„E o nebunie — zicea el — să te pui rău cu acele persoane împotriva cărora, dată fiind mărirea lor, tu nu poți spera să te răzbuni; prin urmare, deși te simți umilit, trebuie să suferi și să te prefaci."

Guicciardini profesa deci arta de a fi „*discreto*", înțelept, care implică o mizantropie netedă și un anume dispreț de vulg:

„Cine a zis popor, a zis un animal nebun, plin de o mie de rătăciri, de o mie de zăpăceli, fără gust, fără judecată, fără statornicie"[1].

Acest fel de a vedea devine foarte curent în literatura spaniolă. În *Del rey abajo, ninguno*, de Francisco de Rojas întîlnim acest dialog între rege și un fost curtean dizgrațiat:

GARCÍA

Imperfect ori nu, ce poate da
Propriu-zis regele
Cui nu dorește nimic?

---

[1] Francesco Guicciardini, *Ricordi politici e civili*. Introduzione e note di Adolfo Faggi. Torino. Classici italiani, dir. G. Balsamo-Crivelli, v. XXXI, 1921.

REGELE
Îți va da răsplată.
GARCÍA
Și pedepse.
REGELE
Îți va da dregătorii.
GARCÍA
Și griji.
REGELE
Îți va da bunuri.
GARCÍA
Invidiate.
REGELE
Îți va da favoruri.
GARCÍA
Și dușmani.

Regele însuși ca om începe a fi deplîns, și Pelayo din *El mejor alcalde, el rey*, de Lope de Vega detestă singurătatea regelui la masă:

Nenorocirea regilor e numai asta,
Că mănîncă singuri la masă și de aceea
Țin în jurul lor mereu
Bufoni și cîini.

Rămînînd în domeniul gîndirii politice, merită a fi citat Saavedra Fajardo care, în *Ideea de un principe politico cristiano representada en cien empresas*, dă o replică *Principelui* machiavelic, în cuprinsul unei literaturi destul de bogate în această direcție. Metoda de a lua ca punct de plecare în fiece capitol cîte o efigie și a o dezvolta ca pe o metaforă alegorică dă o lectură, pentru noi, imposibilă. Cu toate acestea se afirmă că scrisul lui Fajardo e un model de proză castiliană. Concepția lui este că un guvern nu se poate sprijini pe impostură, și că prințul are trebuință de virtuți. Machiavel a voit nu numai ca principele să simuleze virtuțile, ci a intenționat să fundeze o politică pe maliție. Însă,

„ce știință va putea să-l învețe să păstreze judecata întreagă în delicte pe cine are conștiința tulburată?".

Nici o putere căpătată prin maliție n-are durată. O domnie stă solidă nu pe arbitrar, ci pe *„las piedras de las leyes"*: *„non solum armis"*, precum spune Justinian. Însă legile lucrează numai la suprafață, nu merg la actele oculte și lăuntrice. Pentru aceasta este nevoie de o constrîngere morală, de religie:

„deși justiția înarmată cu legi, cu răsplată și pedeapsă reprezintă coloanele ce susțin edificiul republicii, aceste coloane ar sta în aer dacă n-ar fi așezate pe postamentul religiei, care este ligamentul legilor".

În fine, autoritatea are nevoie și de iubire:

„Mulți principi s-au pierdut fiindcă au fost temuți, nici unul fiindcă a fost iubit".

Fajardo acceptă, cu toți emendatorii lui Machiavel, un minim de impostură, disimulația onestă:

„Qui nescit disimulare, nescit regnare; în asta se închide toată știința de a domni. Însă trebuie băgare de seamă, ca nu cumva forța să devină tiranie, iar disimulația viclenie ori înșelăciune, fiindcă acestea sînt mijloace vecine cu viciul"[1].

Ceea ce apropie pe Fajardo de filosofii fericirii negative prin latență este mizantropia cu care dotează pe adevăratul principe. Încrederea desăvîrșită în oameni e o slăbiciune: *fide e diffide*;

„Cine nu se îndoiește, nu poate cunoaște adevărul".

Prințul să fie vigilent: ca leul, rege al animalelor, care doarme puțin sau cu ochii deschiși, nebizuindu-se pînă într-atît în maiestatea sa încît să nu se prefacă

---

[1] Neapărat, firește, se cade să cităm tratatul italianului Torquato Accetto, *Della dissimulazione onesta* (1641), reeditat împreună cu alte tratate postmachiavelice în *Politici e moralisti del Seicento* a cura di Benedetto Croce e Santino Caramella, Bari, Laterza, 1930. Tratatul lui Fajardo e din 1640, însă lucrul fusese spus înainte și de alții.

treaz cînd doarme, tot astfel prințul trebuie să pară că veghează.

„Un rege adormit nu se deosebește întru nimic de ceilalți oameni... Viclenie și disimulație este la leu faptul de a dormi cu ochii deschiși; însă nu intenție de a înșela."

Unui prinț îi e îngăduit să se bizuie pe cusururile oamenilor:

„Întîia regulă de a domina este de a ști să tolerezi invidia".

El însuși se cuvine să evite pretenția desăvîrșirii:

„Un prinț care vrea să se arate înțelept în toate, nu e înțelept".

Fajardo primește și el învățătura (de altminteri veche) ca prințul să se depărteze de vulg, cultivînd mirajul:

„Nu aprob ca prințul să se lase văzut de aproape pe ulițe și pe căi; fiindcă întîia oară îl admiră lumea, a doua îl primește și a treia se-ndeasă-n el. Cine nu se arată e mai venerat."[1]

Un mizantrop calificat este Baltasar Gracián, care în aforisme învață pe curtean cum să scape de nefericirile inerente vieții printre puternicii zilei. Opera lui a entuziasmat pe Schopenhauer și lucrul este de priceput. În termeni schopenhauerieni filosofia lui Gracián s-ar traduce așa: viața e o luptă în care învingătorul singur are cuvîntul. Pentru curtean decizia e dată, prin fatalitate, în favoarea stăpînului. Curteanului îi e rezervată doar o fericire negativă, constînd în diminuarea și evitarea răului. Aceasta se obține prin înțelepciune, prin *„prudencia"*, printr-un meșteșug de a-ți piti meritul și a te face insignifiant.

---

[1] Saavedra Fajardo, *Idea de un principe politico cristiano representada en cien empresas*. I, II, III, edición y notas de Vicente García de Diego. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1927, 1928 [lipsește vol. IV].

Asta e substanța din *Oráculo manual y arte de prudencia*. O învățătură capitală este de a „evita victoria asupra patronului":

„Orice izbîndă este odioasă, iar asupra stăpînului ori prostească, ori fatală. Totdeauna superioritatea a fost execrată... Principii vor să fie slujiți, nu întrecuți...".

Nu e bine de asemeni să ai succese continue:

„*Continuada felicidad fué siempre sospechosa*".

E mai sigură o fericire „interpolată" cu ceva „acru-dulce". Marele jucător știe să facă „*una bella retirada*" în plin succes. Ba mai mult. Un prudent fuge de perfecție, fiindcă asta atrage invidia, și-și permite o alunecare ușoară. Opinia publică acuză pe cel perfect că păcătuiește, neavînd nici un păcat.

„Să dormiteze, așadar, cîteodată Homer, și să afecteze o anume neglijență în talent și în merit."

Un om înțelept face pe prostul și sînt prilejuri în care

„cea mai bună știință constă în a te face că nu știi".

Totul e aparență (acest principiu machiavelic am spus că a avut răspîndire în Renaștere).

„Lucrurile nu trec drept ceea ce sînt, ci drept ceea ce par. A avea merit și a ști să-l arăți, înseamnă a ști de două ori: ceea ce nu se vede este ca și cînd n-ar fi."

Trebuie să știi să-ți păstrezi prestigiul și pentru asta se cere să eviți familiaritățile.

„Cine se coboară, pierde îndată superioritatea pe care i-o dă integritatea sa, și cu ea pierde stima. Astrele, nefrecîndu-se cu noi, își păstrează strălucirea lor; divinitatea are nevoie de decor."

Nu trebuie să fii familiar cu nimeni: cu cei mari e primejdios, cu cei mici indecent. De aci urmează că

nu se cade să fii tîrît de pasiuni și să-ți descoperi ființa ta lăuntrică:

„Cea mai practică știință constă în a disimula. Cine joacă joc descoperit, riscă să piardă."

Cu cei mari nu e bine să fii în confidență.

„Cine a văzut răul nu e bine văzut."

E mai bine să nu te remarci în nimic,

„căci la cine e notat și însușirile devin defecte".

Scopul vieții e de a fi tihnit și *„hombre de gran paz, hombre de mucha vida"*. Dar, în fine, nu poți sta singur, ai nevoie de prieteni cu care să te consulți:

„Vorbește cu morții", „adevărata fericire este a filosofa".

Maiorescu, care cultiva pe Schopenhauer și probabil cunoștea pe Gracián, avea o filosofie defensivă foarte asemănătoare. Din aforismele lui, iată două în spirit baltasarian:

„Păzește-te a doua zi după succes"; „Arta vieții? Rezervă, discrețiune, cumpătare, în genere negațiune și în rezumat abnegațiune."

„Maioresciană" este la Gracián arta de a cultiva prieteniile în pură mizantropie. Maiorescu ținea o listă de amici cu calificative, în scopul de a folosi de la fiecare însușirea.

„Să știi să uzezi de prieteni — zice Gracián — e o artă a înțeleptului: unii sînt buni de departe și alții de aproape, și unul care n-a fost bun în conversație se dovedește bun în corespondență."

Distanța purifică anume defecte ce apăreau intolerabile în apropiere.

El Discreto dezvoltă aceleași idei mai pe larg, sensul general al cărții fiind în bucata: „Arta de a fi fericit" (care constă în latență, în discreție).

El Héroe e un fel de *Principe* machiavelic în care se pune accentul pe inefabil, pe providențial:

„Strălucește în unii o anume autoritate înnăscută, o tainică putere imperială, care se face ascultată fără cheltuială de precepte și fără arta convingerii".

Schopenhauer prețuia cu deosebire *El Criticón*, roman alegoric al vieții. Un naufragiat, Critilo, adică Criteriul, Judecata, se întîlnește într-o insulă pustie cu un om al naturii, Andrenio, pe care îl învață să vorbească și-l duce în Spania, discutînd cu el apoi problemele însemnate ale existenței. E interesant că această scriere a lui Gracián a avut ecou în literatura romînă de vreme ce în 1794 apărea la Iași *Critil și Andronius*[1].

Omul, așa de înțelept în materie etică, este autorul unui manual *Arte de Ingenio*, cod al conceptismului. De altfel, în cursul operelor sale aforistice se întîlnesc dese jocuri de cuvinte:

„Mergea decapitînd vițe așa precum altădată vieți"; „el e rege în afect, iar maiestatea-voastră în efect"[2].

---

[1] Am semnalat lucrul în *Viața la țară* în *Vremea* din 13 februarie 1944.

[2] Baltasar Gracián, *Tratados (El Héroe, El Discreto, El Oráculo)*. Edición y prólogo de Alfonso Reyes. Madrid, Editorial „Saturnino Calleja", 1918.

La vida es sueño

Semnificația filosofică a dramei lui Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, e mai puțin indicată în piesă decît s-ar crede prin ecoul operei printre romantici. Subiectul conține tema din *Halimá* tratată de Caragiale, în *Abu-Hasan*, într-un stil imaginativ, cu mari tropi virili, însă cu intrigă firavă, insuficientă. Acțiunea se petrece în Polonia, ceea ce ne trezește în minte pe *Ubu roi* al lui Jarry care și acela va lua Polonia drept cîmp de acțiune pentru bufoneria lui. Pentru spaniolii de la o extremă a Europei, Polonia sarmată reprezenta cealaltă extremă haotică și extravagantă. Pe scenă se văd, în actul I, un munte și un turn dinspre care se aud sunete de lanțuri și lamente. Se vaietă prințul Segismundo, păzit de bătrînul Clotaldo, pe care tatăl său, regele Basilio, l-a închis fiindcă astrologii au prezis că fiul va fi un principe crud și monarhul cel mai nelegiuit. Basilio e un rigă meditativ care cultivă matematicile și astronomia și pentru care cerul este un caiet de safir cu hîrtie de diamant pe care stelele descriu cu linii de aur destinele umane. Basilio se decide totuși să facă o încercare. Segismundo e narcotizat, transportat la palat într-un pat somptuos și tratat ca principe. Însă tînărul, în urma suferințelor, a devenit vindicativ și violent. Vrea să omoare pe Clotaldo, aruncă în mare un servitor și amenință pe Astolfo, duce de Moscovia. Segismundo e într-un cuvînt omul-fiară, un fel de *ingénu* în stare de natură. Văzîndu-l agresiv, Basilio îl retrimite în turn, adormit, și Segismundo se redeșteaptă în lanțuri. Clotaldo îi sugerează că totul n-a fost decît un vis. Acum tînărul e cuprins de un profund sentiment al zădărniciei pe

care îl exprimă în versuri grave ce au impresionat pe romantici:

Visez că stau aci,
Încărcat cu aceste lanțuri,
Și am visat că mă aflam
Într-o altă stare mai măgulitoare.
Ce e viața? — O frenezie.
Ce e viața? — O iluzie,
O umbră, o ficțiune,
Și binele cel mai mare e o nimica toată.
Căci întreaga *viață e vis*
Și visurile înseși vis sînt.

Soldații se revoltă la știrea aducerii lui Astolfo ca prinț moștenitor, scot din turn pe Segismundo, care se poartă clement cu toți, făcîndu-și din teoria visului o filosofie consolantă:

Ăsta e vis; și dacă e, să visăm acum fericiri
Căci pe urmă vor veni necazuri... visez și vreau
Să fac fapte bune, fiindcă binele nu se pierde chiar și în vise.

Este limpede că dramaturgul tindea să edifice în sens creștin pe spectatori[1]. De altfel a compus și un *auto sacramentale* cu același titlu, *La vida es sueño*, și care este o „istorie a Omului" plină de sugestii poetice. Actul începe printr-o ceartă a elementelor care-și susțin prioritatea prin texte sacre. De pildă:

APA

Duhul Domnului
insuflat de sine însuși
plutea pe deasupra apelor
care sînt fața abisului.

El Poder însoțit de *La Sabiduría* împacă elementele (Pămînt, Apă, Aer, Foc) dîndu-le sarcina să formeze pe Om, ceea ce ele promit în stil goethean.

[1] P. Calderón de la Barca, *La vida es sueño*. Strasburgo, Bibl. Romanica, 8.

PĂMÎNTUL

Eu, drept mărturie că primesc,
te slujesc cu această pulbere
din luturile pămîntului
spre a-l alcătui.

APA

Eu,
ca să frămînţi acest lut,
îţi voi da cristalul.

AERUL

Eu,
pentru ca argila moale
să capete formă,
îţi voi da suflul vital,
care izbindu-l în faţă să-l însufleţească.

FOCUL

Iar eu îi voi da acel foc nativ,
care prin căldură naturală
să-l ţină mereu viu.

Umbra *(La Sombra)* care e o altă imagine a păcatului, alarmată, convoacă pe Principele tenebrelor şi se hotărăsc să fabrice un venin care dă somn, imagine şi el a morţii, şi să se introducă în Eden ca aspidă şi basilisc. Omul intră în Eden, iar cele patru elemente îl îmbracă, cîntînd, în veşminte bogate. Alături de el stau Înţelegerea, Liberul arbitru, Lumina. Apa îi întinde oglinda, Focul îl încinge cu spada, Aerul îi dă pălăria cu pene. Din nefericire, Umbra vine cu mărul otrăvit din care Omul muşcă. Atunci e izgonit şi se trezeşte legat în lanţ, fiindcă nu mai este moralmente liber. Omul doarme, visînd a mai fi încă „principe moştenitor" al Regelui suprem. Umbra îl dezamăgeşte:

Vis a fost pentru cuvîntul
că toată *viaţa este vis*.

Totuşi, dacă viaţa e somn, Omul speră să se deştepte într-o lume mai bună, prin botez şi cuminecătură.

Caracterul prea alegoric al actului sacramental spulberă meditația reală asupra vanității existenței.

Cu toate acestea sentimentul zădărniciei lumii vizibile obsedează pe Calderón. Un alt *„auto sacramentale"* îl tratează mai adînc. *El gran teatro del mundo* e o comedie a existenței, cu un mare patetic al situațiilor, deși personagiile sînt abstracte, ceea ce a putut duce la comparația critică cu *Sei personaggi in cerca d'autore* de Pirandello. Aci *El Autor* este Creatorul care în magnifice versuri își evocă creația, *El Mundo.* De notat că Autorul e înfășurat într-o mantie cu stele și are pe cap *un sombrero* cu raze mistice.

AUTOR

Hermosa compostura
de esa varia inferior arquitectura,
que entre sombras y lejos
a esta celeste usurpas los reflejos,
cuando con flores bellas
el número compite a sus estrellas,
siendo con resplandores
humano cielo de caducas flores.

Lumea vine și Autorul ei își manifestă dorința să se întocmească *„a ostentación de mi grandeza"*, o reprezentație a vieții umane. Devenit regizor, *El Mundo* propune pentru început o scenă tenebroasă închipuind haosul principial. Teatrul va fi luminat cu două faruri, soarele și luna, și cu stele. Se va vedea universul înainte de deluviu, corabia lui Noe,

un vas
care plutind sigur
va purta pîntecele sale plin
de oameni, păsări și jivine,

trecerea Mării Roșii, Moise pe Munte cu tablele legii, cutremurarea pămîntului, la moartea Mîntuitorului (totul constituind trei zile), după care va urma sfîrșitul lumii și judecata finală. Pentru această eră creștină, Lumea cheamă pe oameni la vestiar spre a le împărți

costume și roluri, cu care vor juca pe scena lumii între două porți: leagănul și mormîntul. Unul capătă purpură și coroană *(El Rey)*, altul *(El Rico)* bijuterii. *La Discreción*, înțelepciunea, primește un ciliciu și un bici. Țăranului i se dă o sapă, Frumuseții un buchet de flori. Săracului *(El Pobre)* i se iau și hainele pe care le are. Copilul mort înainte de a se naște nu primește nimic și nu intră pe scenă. Toți își încep rolul. Săracul cere pomană și e respins de toți afară de *La Discreción* care îi dă o pîine. Regele își definește într-un sonet puterea:

Văd imperiile mele întinse,
maiestatea, gloria, mărirea mea,
prin varietatea căreia natura
a perfecționat spațial grijile mele.
Am palate înalte,
frumusețea e vasala mea.
Umilința unora, bogăția altora
sînt triumfuri la bunul plac al sorții.
Ca să stăpînesc un așa de neegal,
așa de puternic monstru cu multe gîturi,
să-mi hărăzească
cerurile atenții mai fericite.
Să-mi dea ce-mi trebuie ca să domnesc,
căci e cu neputință să îngrămădesc
într-un jug atîtea grumaze.

Apoi comedia se sfîrșește. Rînd pe rînd actorii figuranți ies pe poarta mormîntului. Lumea îi așteaptă la garderobă și le ia hainele. Frumusețea n-are ce mai da, căci frumoasa aparență i-a rămas în groapă. În drum spre cina celestă, la care îi așteaptă Autorul, săracul o ia înaintea Regelui. Acesta protestează.

REGELE

Într-așa chip insulți
puterea mea, încît mi-o iei înainte?
Așa de curînd s-a șters,
biete calic, din memoria ta,
că mi-ai fost supus?

SĂRACUL

Acum, că rolul tău s-a sfîrşit,
în vestiarul mormîntului
sîntem toţi egali.
Ce-ai fost e fără însemnătate.

La masa divină urcă săracul şi „*La Discreción*" care prezintă şi pe Rege sub motiv că a mers mînă în mînă cu religia (gentileţe pentru preacatolicul rege spaniol!) E primit şi ţăranul, fiindcă a cumpărat indulgenţe. E acceptată şi frumuseţea. Bogatul e damnat.

În fond, Calderón trata un motiv medieval şi e cazul de a observa ce persistenţă a avut în literatura spaniolă o temă care în Europa a fost întreruptă în cariera ei de Renaştere şi clasicism. Trăind o viaţă de euforii, spaniolul contemplă imaginea morţii cu mai mult patos. S-ar putea spune că Spania însăşi are la începuturile ei o experienţă a zădărniciei.

Istoria spune că la moartea penultimului rege vizigot, Vitiza (709), fiu al lui Egica, rămase doi fii nevîrstnici, pe care îi înlătură Rodrigo, guvernator al Beticei. De curînd califatul Ommiazilor începuse atacul împotriva vizigoţilor combătînd întîi tribul berber, dar creştin, de Gomera, din regiunea strîmtorii Gibraltar, al cărui senior era Olián, berber creştin supus regilor vizigoţi. Olián pierduse Tangerul şi fusese asediat în Ceuta, unde rezista fiind alimentat de berberii din Spania. Cînd muri Vitiza, Olián, nutrind antipatie faţă de Rodrigo, se supuse guvernatorului musulman al Africii, care, în 710, pune pe Tarifa să facă o incursiune la Algesiras, iar în 711, îndemnat de Olián, trimite pe Tárik ben Zeyad care pătrunse în Spania, supunînd o bună parte din ea. Gibraltarul poartă numele cuceritorului (Jebel-Tárik, muntele lui Tárik).

Evident, în anul 711 Spania vizigotă trăi o dramă zguduitoare care apoi răsună de-a lungul veacurilor, irizîndu-se în legendă. Întîiul agent al căderii apărea acel Olián, care sub nume uşor variate (contele Illán, Yolián, Balián, Olbán şi mai curent Julián) deveni erou principal. Pentru ca Julián să facă o aşa neagră faptă trebuia o explicaţie ce fu găsită în sentimentul

onoarei jignite. Regele Rodrigo văzuse pe „la Caba", frumoasa fată a lui Julián, jucîndu-se cu alte fete și descoperindu-și puțin un picior superb, o chemase să-i scoată din mînă rîia (higiena regilor vizigoți lăsa mult de dorit!) și abuzase de ea. Totuși, unora li s-a părut insuficientă, și pe drept cuvînt, o asemenea explicație, și o cronică apără pe Rodrigo de acuzația de fornicație. David și Solomon, mari regi ai Izraelului, se zice, aveau cîte trei sute de neveste și au domnit și murit în pace. În orice caz se mai găsi o cauză a dezastrului de un ordin mai sublim. La Toledo s-ar fi aflat o casă a lui Hercule (al cărui fiu, Espán, dădu nume Spaniei!), la ușa căreia toți regii goți, cînd se urcau pe tron, puneau un lacăt, respectînd inviolabilitatea sanctuarului. Rodrigo însă sparse lacătele și găsi în așezămîntul cuadrat un pat pe care se afla culcată statuia lui Hercule. Variantele legendei sînt multe. În general toate concordă că în templu Rodrigo dădu de un preaviz sinistru, bunăoară în chipul unei pînze albe pe care erau zugrăviți arabi, sau al unei inscripții:

„Rege nefericit, spre nenorocul tău ai intrat aci".

Profanat, templul se surpa (după o versiune) peste noapte.

Legenda ia proporții hagiografice. După nefericita bătălie regele Rodrigo ar fi mers la un eremit care, murind, i-ar fi lăsat o hîrtie cu instrucții. Desigur, Rodrigo voia să expieze marea lui greșeală. Atunci venea diavolul sub figura contelui Julián, prefăcînduse a-i cere iertare, sau ca la Caba însăși, despletită, în cămașă și cu sînii afară, așezîndu-se îmbietoare pe un pat somptuos. Rodrigo se închina și falsa Caba cădea de pe stîncile unde se afla regele în mare cu atîta putere, încît apa mării sărea în sus și uda pe rege la rugăciune. Apoi regele se lua după un nor, ajungea la un lăcaș sfînt, slujitorului căruia se mărturisea în vederea penitenței, iar clericul, instruit de un glas, îi poruncea să caute un șarpe cu două capete, să-l crească într-o oală de lut pînă ce ar fi ajuns să se răsucească de trei ori în vas, apoi să intre gol cu șarpele

într-o urnă şi să se acopere cu un capac. Plin de contriţiune, Rodrigo face tot ce i se spune şi se lasă mîncat de şarpe, care-l muşcă simbolic cu un cap de inimă şi cu altul de organul virilităţii „cauza ruinei Spaniei". Sufletul iertat al lui Rodrigo se urcă la cer purtat de îngeri, iar clopotele din partea locului bat fără a fi trase de nimeni.

Într-un *Libro de cosas notables que han sucedido en la ciudad de Córdoba* aflăm şi de soarta lui Julián. Un cordovez fu întîmpinat o dată de un om călare care-i vorbi despre înflorirea vechii Córdobe.

„Maica ta Cristoase, domnule, aşa de bătrîn eşti?" „Sînt — răspunse — fiindcă sînt acel nenorocit Don Julián prin care s-a pierdut Spania, şi sufăr chinuri de necrezut în iad."

Zicînd acestea, emise un zgomot teribil şi se mistui lăsînd în urmă un miros fetid, încît bietul om de spaimă şi de miros fu mai gata să moară.

Rodrigo, Caba şi Julián, la care se adaugă Pelayo, fiul unui duce Fáfila, pe care regele Vitiza îl lovise mortal cu un baston în cap (Pelayo fu un erou al împotrivirii faţă de invazie) sînt nume pe care literatura spaniolă le-a cultivat cu abundenţă nu numai prin autorii cunoscuţi, dar şi în piese anonime de *romancero*, printre care unele cu totul remarcabile, ca aceasta:

Vînturile erau contrare,
Luna crescuse,
Peştii gemeau
De vremea rea,
Cînd bunul rege *don Rodrigo*
Dormea alături de Caba,
Într-un cort bogat
Împodobit cu aur,
Întins
Cu trei sute de sfori de argint.
Înăuntru erau o sută de fete
Îmbrăcate de minune:
Cincizeci cîntau din instrumente
Cu armonie nemaiauzită,
Cincizeci cîntau din gură
Cu dulce melodie.

Rodrigo e pus să se vaiete, după bătălie, urcat pe un deal, asupra zădărniciei gloriei umane:

plîngînd cu lacrimi
zicea:
„Ieri eram rege al Spaniei;
azi nu sînt rege într-un sat,
ieri aveam moşii şi castele,
azi n-am nimic,
ieri aveam argaţi
şi oameni care mă slujeau,
azi n-am un crenel
care să zic că este al meu".

Făcîndu-şi penitenţa, el suspină după bunăstarea de altădată:

pîinea era foarte neagră,
regelui nu-i plăcea gustul,
lacrimile îl podidesc,
nu le mai poate ţine,
amintindu-şi de mîncările
pe care le mînca odată[1].

De zădărnicia lumii se plîngea şi un erou antic. *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán constituie partea a treia a unui hronograf *Mar de Historias*, compilat după *Mare Historiarum* de Guido delle Colonne. Aci găsim o expresie în versuri a vanităţii în stilul *Triumfului Morţii*. Stihurile ar fi fost compuse de Demostene la mormîntul lui Alexandru cel Mare:

Eu, care am învins toată lumea
în bătălii, eu, vestitul Alexandru
sînt acum, iată-mă,
biruit în cîteva ceasuri...
Eu îngrozeam regii,
acum moartea mă îngrozeşte pe mine;

---

[1] *Floresta de leyendas heroicas españolas*, compilada por Ramón Menéndez Pidal. Rodrigo, el último godo, I—III. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1925, 26, 28.

eu omoram pe toată lumea,
moartea mă omoară pe mine și mă pune
sub pămînt.

Am gustat din toate lucrurile,
acum mă gustă și mă strică viermii;
eu am fost viermele lumii,
viermii rod mîinile mele...
Nu-mi ajungea lumea
care era în puterea mea;
acum într-o ulcică mică încape
acel pe care nu-l încăpea lumea.

Medievalii făcuse din Moarte un personaj aproape burlesc, tîrînd într-un danț macabru omenirea. În literatura spaniolă avem o *Danza de la Muerte* de pe la sfîrșitul secolului XIV ori începutul secolului XV. Moartea invită la horă toate categoriile sociale, începînd cu papa care se căinează:

Vai de mine, păcătosul, urît lucru,
ca eu care țineam prelatură așa de mare
să trec acum prin furcile morții.

Moartea îi dă ghes, nemiloasă:

nu ți-e de nici un folos mantia purpurie,
ai să dai socoteală de ceea ce ai făcut.

Sînt chemați la apel împăratul, un *condestable*, un doctor, un popă, un țăran.

Exprimarea sentimentului caducității prin evocarea cetăților și împăraților era în gustul medieval și a persistat în poezia spaniolă cu variații savante. La moartea în Valladolid a unui cavaler Ruy Díaz de Mendoza, un Ferrant Sánchez Talavera (altul citește Calavera), din secolul XV, scrie un *dezir* despre vanitățile lumii în care enumerațiile, de rigoare în astfel de compuneri, capătă originalitate prin ieșirea din convenționalul erudit și aplicarea aspectului contemporan, animal și mineral:

Ce s-au făcut împărații,
popii și regii, marii prelați,

duci și conți, cavaleri vestiți,
bogații, puternicii, învățații
și cei care au slujit leal amorului,
ducînd războaiele sale în toate părțile,
și cei care au născocit științe și arte,
doctori, poeți și trubaduri?...
Unde sînt tezaurele, vasalii, slujitorii,
unde broșele, pietrele prețioase;
unde perlele, palatele costisitoare,
moscul și parfumurile?
Unde stofele de aur, lanțurile strălucitoare,
unde colanele, unde jartierele,
unde blănile de jder și de zibelină,
unde talgerele care clinchetesc?

Tot tema caducității o tratează și Gómez Manrique (1415—1490?) în *Coplas á Diego Arias de Avila*, pe care îl conjură să nu risipească vremea în zădărnicii care

passansse como frescuras
de las flores!

Îi face evocări de ruine:

Dacă vrei pilde,
privește marea Babilonie,
Teba și Lacedemonia,
și marea cetate a Sidonului,
ale cărei ziduri și temple
s-au prefăcut în gropi,
iar marile arcuri de triumf
în paragini.

De obicei, în acest fel de compoziții intră o notă democratică în înțelesul că se laudă nepăsarea omului de rînd și se osîndește lăcomia celor mari. Aici însă, dimpotrivă, se apasă, ca în *Împărat și proletar* de Eminescu, asupra egalității și responsabilităților în viață, cel mult cu ideea că omul cuminte trebuie să fugă de ele:

Privește pe împărați,
pe regi și papi;

sub bogatele mantii
au tot atîtea grijuri
ca şi ţăranii...
Apoi priveşte pe cardinali,
arhiepiscopi şi prelaţi:
nu sînt mai norocoşi,
nici mai puţin copleşiţi de necazuri
decît simplii preoţi...
Războinicii
duci, conţi şi marchizi,
sub platoşele sclipitoare
îmbracă supărări mai amare
decît bieţii cerşetori...

Cu deosebire remarcabilă în această direcţie este compoziţia *A la muerte del maestre de Santiago don Rodrigo Manrique, su padre*, datorită lui Jorge Manrique (1440?—1479), nepotul lui Gómez Manrique. Lăsînd la o parte ruinele troiane şi romane, poetul evocă mişcat morţii contemporani:

Ce s-a făcut regele Don Juan?
Infanţii de Aragon
ce s-au făcut?
Ce-a devenit acel bărbat chipeş?
Ce-a devenit acea minte
pe care au avut-o?
Luptele cavalereşti cu lancea şi turnirurile,
gătelile cailor, pieile brodate,
coifurile,
fost-au oare numai nălucire?
Au fost numai verdeaţă
pe arii?
Ce s-au făcut doamnele,
scufiile, veşmintele
şi parfumurile lor?
Ce s-au făcut flăcările,
focurilor aprinse
de îndrăgostiţi?
Ce s-au făcut meşteşugul versurilor,
acordurile muzicii
de instrumente,

ce s-au făcut danțul,
îmbrăcămintea împodobită
pe care o purtau?

Contemplatorii ruinelor, frecvenți în romantism, sînt de pe acum numeroși aci. O compoziție poetică de acest fel, foarte lustruită, cam academică totuși, este *A las ruinas de Itálica* de Rodrigo Caro (1573—1647):

Aceste cîmpuri de singurătate, dîmbul trist
pe care le vezi, vai, Fabio,
au fost odată vestita Itálica.
Aci a fost colonia biruitoare
a lui Scipion: surpată la pămînt
zace onoarea temută a zidului
înfricoșător, și este acum
numai o relicvă jalnică...
Acest loc bătătorit a fost forul, aci a fost templul,
din toate rămîn numai urmele.
Din frumoasele terme și din gimnaziu
zboară ușoară cenușa nefericită.

Și așa mai departe. Stilul e solemn, nobil și mișcător, dar spre a ieși din banalitate trebuie altă paletă.

Sonetul *A las ruinas de la Atlántida* de Francisco de Rioja (1583?—1659) care pe de altă parte face, în spiritul secentismului, elogiul florilor *(Al jazmin, A la rosa)* este poate mai interesant:

Această mare care se cheamă atlantică,
întinsă în imense șesuri,
care furioasă amenință pămîntul
făcîndu-l să tremure de valurile sale;
acoperă, Don Juan, partea cea mai strălucită
a civilizației umane ce zace acum în adîncă uitare:
abia numele a putut să trăiască
și a fost totuși mai mare decît Africa înfocată.
Într-un soare și o umbră apa a acoperit
acea măreție.

Epístola moral ce se atribuie lui Andrés Fernández de Andrada (secolul XVII) este o disertație de terzine, foarte în tonul *Satirelor* lui Ariosto, pe ideea vieții tihnite. Epistola începe prin a vesteji existența curtenească:

Fabio, speranțele curtenilor
sînt în închisori unde moare ambițiosul
și unde celui mai îndărătnic îi ies peri albi.

Apoi cade în considerații asupra vanității:

Ce e viața noastră mai mult decît o zi scurtă,
unde abia răsărit, soarele se pierde
în tenebrele nopții reci?
Ce e mai mult decît fîn—dimineața verde,
uscat seara?

Amintește și el rămășițele „*de nuestra antigua Itálica*“, marile civilizații antice dispărute, „flamurile grecești, steagurile senatului și monarhiei romane“ pentru totdeauna moarte.

Și Lope de Vega cîntă ruinele. Belardo cutreieră cu turma dărîmăturile cotropite de iarbă ale cetății Sagunt, iar caprele lui pasc pe treptele amfiteatrului ce răsunase odată de glasurile hohotitoare ale actorilor. Meditația aci nu depășește convenționalul. În schimb, cînd ideea îi dă mai multă libertate, face în jurul zădărniciei niște „*conceptos*“ așa de extravagante, încît cade în delir și halucinație auditivă:

La singurătățile mele merg,
din singurătățile mele vin,
fiindcă pentru a merge cu mine
îmi ajung gîndurile mele.
Nu știu ce e prin satul
unde trăiesc și unde mor,
căci venind din mine însumi
nu pot veni mai de departe.
Nu poate dura lumea
pentru că se spune, și cred,
că sună a sticlă spartă

și are să se sfărîme curînd...
Aud clopotele bătînd
și nu mă înspăimînt, deși aș putea,
că în locul cu atîtea cruci
sînt atîți oameni morți.
Privesc mormintele,
ale căror marmuri veșnice
spun fără limbă
că stăpînii lor n-au fost veșnici.

Quevedo a fost deopotrivă poet serios și burlesc. Dintre compunerile serioase se citează curent sonetul pe tema caducității *A Roma sepultada en sus ruinas:*

Cauți în Roma, Roma, o, pelerine!
Și-n Roma însăși nu afli Roma:
Cadavru sînt zidurile mărețe
Și Aventinul groapă sie însuși.
  Palatinul zace unde domnea;
iar medaliile roase de timp
se arată a fi mai mult cioburi din bătălia
epocilor, decît blazon latin.
  Numai Tibrul a rămas, a cărui apă
dacă a străbătut-o, cetate, acum că e mormînt
o plînge cu jalnic sunet funest.
  Oh, Roma! În mărirea, în frumusețea ta
a fugit ceea ce părea trainic și numai
fugitivul rămîne și durează.

Un alt sonet exprimă un sentiment total de instabilitate:

  Privii zidurile patriei mele
o vreme tari, acum măcinate,
obosite de drumul veacurilor
o dată cu care se istovește și puterea ei.
  Ieșii la cîmp, văzui soarele bînd
gîrlele gheții topite;
și turmele triste ale muntelui
care cu umbrele fură zilei lumina.

Intrai în casă; văzui că șubrezită
era paragina vechii locuințe,
văzui bățul meu mai încovoiat și slab,
învinsă de vîrstă îmi simții spada,
și pe ce pusei ochii nu aflai lucru
care să nu amintească moartea.

Romanța *El solemne desengaño* de ducele De Rivas merită a fi citată ca exemplu de realism spaniol crud, în maniera Ribera, un sentiment al deșertăciunii întemeiat pe viziunea materiei alterate, proprie meridionalilor. Marchizul de Lombay iubește în taină pe împărăteasă care se îmbolnăvește și moare. În biserica din Granada, marchizul are sarcina tristă de a desăvîrși formalitatea recunoașterii identității moartei. Capacul sicriului e desfăcut și o imagine atroce se înfățișează privirilor.

Acei ochi de foc,
Acea frunte senină,
Care cîteva zile mai înainte
Erau o minune cerească,

Sînt o masă informă
Împuțită și amestecată,
Unde un roi de viermi
Lacomi fierb devorînd.

Marchizul leșină și, zguduit, se călugărește apoi, devenind San Francisco de Borja.

Nimeni n-a cîntat poate mai mișcător fatalitatea morții într-un spirit de mîhnire delicată și blîndă resemnare de înțelept, ca poetul catalan Pere March (m. 1413), tatăl și mai cunoscutului poet Auzias March:

Al punt c'om naix comence de morir
e morint creix e creixén mor tot dia,
c'un pauch moment no cessa de far via.
ne per menjar, ne jaser, ne dormir,
tro per edat mor e descreix amassa,
tan qu'aysi vay al terme ordenat

ab dol, ab guaig, ab mal, ab sanitat;
mas pus avan del terme null hom passa.

În clipa în care omul se naște începe să moară
și murind crește, și crescînd moare zilnic,
căci o clipită nu încetează de a păși înainte;
de mănîncă, de se odihnește ori de doarme,
pînă ce moare de vîrstă și descrește treptat,
și începe să meargă spre soroc
cu chinuri, cu vaiete, cu rău, cu sănătate;
dar mai departe de soroc nici un om nu trece.
Este lucru prea sigur că nu putem fugi
de greaua moarte și că nu-i de folos nici un leac,
nici o putere, nici un meșteșug, nici bogăția, nici mărirea,
și nu știm de fel ziua cînd trebuie să vie,
cum, cînd și unde, căci străbate orice armură,
și nu ajută nici fortăreață, nici zid, nici șanț
și apucă tot așa de ușor pe prost ca și pe omul cuminte
căci toți sîntem una, făcuți dintr-o materie.

Pînă acum am văzut cîntîndu-se ruina minerală și animală cu atitudini deprimate. Întîlnim însă un autor pentru care moartea e un prilej de jubilație. Din cîteva „*páginas escogidas*", întocmite de autorul însuși, luăm cunoștință de un scriitor de structură romantică, Pío Baroja, „*grosero buey vasco*", prozator de o infatuare calmă, cam agasantă, un fel de Pierre Loti în spațiu iberic, arătînd interes pentru umili, aventurieri, exotic, cetăți moarte. Descripțiile, făcute cu o paletă de pictor somptuoasă, tablourile de aglomerări plebee, sînt ale unui artist perfect. Ca toți romanticii (și aci intervine și sentimentul, pe atunci, al inactualității Spaniei) ochiul scriitorului e cu deosebire atent la decrepitudine:

„Labraz era un sat teribil, un sat de ev mediu. Nu era uliță care să nu fie cocoșată; casele aveau aproape toate blazoane de piatră. Aproape toate erau tăcute și grave, multe erau căzute într-o rînă cu desăvîrșire ruinate."

„În cîte un portal dormita cîte-o babă; trecea cîte un cerşetor dibuind solul cu bățul alb, și cîinii famelici alergau pe drumuri."

Sentimentul ruinei se asociază însă cu un panteism viguros și *El cementerio del Paular* din *Camino de perfección*, făcînd elogiul putrefacției și al chimiei, amintește versurile withmaniene care cîntă gunoaiele și prefacerile organice:

„În mijlocul grădinii era un pavilion aerian cu ferestre și porți ogivale, iar în interior o cișmea rotundă cu o mare cupă de piatră de unde șerpuiau prin guri țîșnituri strălucitoare de apă, ce păreau de argint."

„Deoparte, pe jumătate ascunsă printre mirți, se vedea mormîntul de granit al unui episcop de Segovia, mort în cenobiu și înmormîntat acolo după propria-i voință."

„Ce frumos poem acela al cadavrului episcopului în acel cîmp liniștit! Ar sta acolo jos cu mitra, cu odăjdiile și cu cîrja, legănat de murmurul cișmelei. Întîi, cînd îl vor îngropa, ar începe să putrezească puțin: azi i s-ar întuneca un ochi și ar începe să înoate viermii prin sucurile vitroase; îndată creierul s-ar înmuia, umorile ar alerga de la o parte a trupului la alta și gazele ar răscoli în plăgi pielea: și în acele cărnuri putrede și desfăcute larvele ar alerga voioase..."

„Într-o zi ar începe să se infiltreze ploaia și să ia cu ea substanța organică, și trecînd prin pămînt acea substanță s-ar limpezi, s-ar purifica, și alături de mormînt s-ar naște ierburi verzi, proaspete, iar puroiul ulcerelor ar străluci în albele corole ale florilor."

„În altă zi aceste ierburi proaspete, aceste corole albe ar da aerului substanța lor care s-ar evapora spre a se depozita într-un nor..."

„Ce frumos poem, acela al cadavrului episcopului în cîmpul liniștit! Ce voioșie aceea a atomilor de a distruge forma care-i încarcera, de a se topi jubilant în nebuloasa infinitului, pe calea misterului unde totul se pierde!"[1]

---

[1] Pío Baroja, *Páginas escogidas*, selección, prólogo y notas del autor. Madrid, Calleja, 1918.

Puțină geografie

Citind clasicii spanioli, cîteva elemente de geografie fizică și economică se impun conștiinței. Lectura pregătește imaginația pentru o anume geologie, cu anume faună și floră. A cerceta în ce măsură literatura e un reflex al mediului și a urmări în amănunte aceste elemente nu-și are rostul aci, unde ne sînt de ajuns cîteva coordonate, extrase și acelea din autorii cei mai puțin descriptivi.

Peisajul Spaniei e dominat de „*sierras*", de lanțurile de munți calcaroși și granitici, cu piscuri depășind uneori înălțimea de 3000 metri, ce străbat orizontal podișul peninsulei, chiar și în apropierea coastelor mării. Astfel, de la Gibraltar pînă la Alméria, trecînd peste Málaga dăm de Sierra Nevada, „crestele înzăpezite", judecînd după nume și după înălțime, deși sîntem în apropierea imediată a Africii. Aci e Ronda, în care s-a născut Marcos de Obregón, eroul lui Espinel, localitate pusă pe stînci înalte și vîrfuri retezate,

„*muy combatida de ordinario de ponientes y levantes furiosos; de manera que si fueran los edificios como éstos, se los llevaran tormentas*".

Aci, prin urmare, bate un vînt violent și, de presupus, uscat, și fără îndoială noaptea cel puțin, cum se-ntîmplă și în Sahara, e frig. Cît despre regiunea muntoasă din Vechea Castilie în nord spre Burgos ea e caracterizată prin frig, căci Marcos nu vrea să întovărășească pe doctorul Sagredo într-acolo din cauza temperaturii. Ceva mai sus, deasupra Guadalquivirului, a Sevillei și a Córdobei este Sierra Morena. Și aci Marcos de Obregón constată frigiditatea nopților în ciuda unor

zile toride, în timpul lui mai și al verii. Arșița e așa de violentă că „*se encienden los árboles de calor*" iar regiunea suferă de sicitate. Diferențele de regim sînt atît de mari, încît partea Sierrei Nevada care privește spre Málaga și Mediterană e luxuriantă, înveselită de livezi de portocali și lămîi răspînditoare de fragranțe suave, în vreme ce partea cealaltă, privind spre Ronda, adică spre interiorul peninsulei, este iernatică. Peisajul este stîncos și păduros, și pomii dintr-o parte sînt înfloriți, cei de pe coama opusă desfrunziți. Contrastele geografice sînt zugrăvite suficient de Calderón de la Barca în *Amor despues de la muerte*. Aci ni se face (prin gura unui maur) geografia unui cuib de bandiți mauri în Sierra de la Alpujarra:

[Alpujarra] este greu de urcat din pricina înălțimii,
Colțuroasă din cauza asprimii,
Inexpugnabilă prin poziția ei,
Invincibilă prin puterile noastre.
Are paisprezece leghe
De jur împrejur, și în paisprezece leghe
Mai mult de cincizeci le adaugă
Lungimea prăpăstiilor,
Fiindcă între vîrfuri și vîrfuri
Sînt văi care o înfrumusețează,
Cîmpii care o fac fertilă,
Grădinării care o fac plăcută.
E populată toată
Cu sate și cătune
În așa fel, încît cînd soarele apune
La sclipirile pe care le lasă
Ele par stînci născute
Concave între rîpe,
Care rod din culme
Fără să ajungă la poale.

El Arcipreste de Hita s-a suit după țărăncile lui în Sierra de Guadarrama, pe deasupra Madridului. Cum e clima acolo am văzut:

Syenpre ha mala manera la sierra é la altura:
Sy nieva ó si yela, nunca da calentura.

Ençima dese puerto fasia oruela dura.
Viento con grand elada, rruçio con grand' friura.

Salamanca pe rîul Tormes, care izvorăște din înălțimi de peste 2500 metri, are, după informații literare, ierni aspre. Marcos de Obregón spune că frigul era așa de tare că *„en echando el agua en la calle, se tornaba cristal"*.

Privind peisajul spaniol în Goya găsim o confirmare a acestor date. *La caida* reprezintă pe *condesa-duquesa* de Benavente care a căzut de pe asin. Goya o ține de subsuori, iar abatele Pedro Gil îi dă pe la nas cu săruri. Mai în față, pe alt asin, ducesa de Alba plînge, mai în fund o altă femeie ridică mîinile la cer. Și mai departe, pe malul unui rîu, trei copii sau oameni privesc curioși. Vale cu defileu de munți conici quasi-vulcanici, pini înalți în dreapta, peisaj enorm, paradisiac. Alt tablou, *El columpio*, reprezintă pe ducesă dîndu-se în leagăn pe o frînghie legată de doi copaci, la marginea unui rîu bolovănos, cu goană de cascadă, în defileu de tip american. Și oamenii sînt în tonul acestei priveliști insolite. Un tînăr e culcat jos lîngă pom, altul în costum parcă de *torero* ridică mîinile în sus cu gest de piele-roșie așteptînd, în vreme ce din fund unul împinge leagănul[1].

Orașele răsar ca masive alpine pietroase, dezolate în arșiță. Garcilaso de la Vega dă o definiție scurtă a orașului Toledo, comparabilă cu o vedere a aceluiași oraș, din Muzeul provincial din Toledo, de El Greco:

Sta pusă pe culmea sublimă a muntelui
Și risipită pe el
Acea ilustră și lucioasă greutate
Împodobită cu edificii antice.

Toate textele ne revelă o Spanie vîntoasă, expusă intemperiilor seci. Garcilaso de la Vega:

Vezi furia vîntului
Năpustit asupra muntelui hohotitor,

[1] *La duquesa de Alba y Goya*, estudio biográfico y artístico por Joaquín Ezquerra del Bayo. Madrid, 1928.

Care doboară cu sutele stejarii bătrîni
Şi pinii înalţi?

Lope de Vega:

Uragane grozave
Suflă aşa de arogante,
Încît împroşcînd stele
Stropesc fruntea soarelui.

Aceluiaşi Lope de Vega un vînt violent îi smulge din mînă bucăţile unei scrisori:

Hîrtii rupte de înseşi mîinile
Care v-au socotit drept relicve sfinte,
Vîntul care vă smulge arată
Că atunci cînd sînteţi mai grele sînteţi mai uşoare.

Esenţele care acoperă acest podiş (literar vorbind) nu sînt aşa de exotice cum am crede. Conţii de Carrión au făcut acea faptă urîtă fetelor lui Cid, în vestitul Robredo de Corpes, va să zică într-o pădure de stejari. Cupuliferele abundă şi cînd nu dăm de „*robles*"[1] întîlnim „*enciñas*". Eroii străbat adesea cîte o „*sauceda*", pădure de „*sauces*", de sălcii, desigur nu acvatice, de vreme ce le întîlnim în regiuni alpestre, sau cîte o „*alameda*", regiune cu ulmi, *álamos*. Printre conifere, domină pinul, care, judecînd după pictură, e înrudit cu acela italian, fiind un buchet în vîrful unui trunchiu, cu aspect de palmier. Se amintesc nu rareori nucii „*nogales*". Îndeobşte poetul spaniol are ochiul atent pentru copacii solemni, înalţi şi durabili, pentru copacii hidalgi, ca să zicem aşa.

Cu toate rigorile sale, Spania e o ţară aplecată spre Africa, cu soarele incandescent. Arşiţa toridă încinge toată poezia spaniolă. Garcilaso della Vega, poet al

[1] „*El roble*" are frunzele mereu verzi. Augustin Blánquez Fraila, *Geografia de España* trece *el roble* între pomii de „*hoja caduca*", în vreme ce *Diccionario manual de la lengua española* al Academiei, Madrid, Espa-sa-Calpo, 1927, îl socoteşte ca avînd „*hojas perennes*".

liniștii idilice cu acustică delicată, cîntă amiaza sonorizată de albine:

Atunci soarele suit în creștetul cerului
usca aburii pămîntului,
și în tăcere nu se auzea
decît bîzîitul albinelor.

Și încă acest text e neutru, localizabil oriunde. Petrarchizantul Fernando de Herrera, cultivînd imagini în aparență convenționale genului său poetic — foc, lumină, zăpadă, ger, mare, stîncă — accentuează asupra toridului, obsedat de arșița africano-iberică:

Merg pe aceste locuri singuratice
frămîntat de gînduri vechi,
fugind de strălucirea Soarelui aurit
care mă alungă cu razele sale pure.
Singur pe un drum, deschis soarelui,
presărat de scaieți și mărăcini,
mișc pasul încet și merg trudit
spre locul unde marea nestatornică își potolește valul.

Soarta mă poate duce
la cercul înghețat și la focul arzător
al Libiei înfocate...

Herrera vede totul în flăcări, pînă și părul iubitei:

Fibre arzătoare, unde se ilustrează aurul
brumat cu ambrozie celestială.

Teroarea lui e de „rigoarea“ gravului ger ce strică „smalțurile și frumusețea pămîntului pictat“, de toamna care despoaie „frumoasa și verdea coamă a arborilor“. Înălțimea pleșuvă, iberică, este pentru el mediul ascetic:

Sui frînt de atîta greutate
pe acest pisc înalt, colțuros, ascuțit[1].

---

[1] Fernando de Herrera, *Poesías*. Edición y notas de don Vicente García de Diego. Madrid, Ediciones de „La Lectura“, 1914.



Lope de Vega care strămutase pe Neptun la tropic, nu departe de Antile, în calea corăbiilor spaniole, folosește în lirica lui o climă în general tropicală. Seceta are aspect peninsular:

Stă țărîna fără ploaie în acalmie
cîmpul uscat produce ierburi urîte.

Opera poetică a lui José de Espronceda este romantică în forma gotică, cu temele regulamentare în lirica vremii: noapte *(A la noche)*, privighetoare *(A un ruiseñor)*, cerșetor *(El mendigo)*, oarbă *(A una ciega)*, condamnat la moarte *(El reo de muerte)*, captivă *(La cautiva)*, pirat *(Canción del Pirata)*, cazac *(El canto del Cosaco)*. Accente din Ossian, Byron, Vigny, V. Hugo, se amestecă sau se alternează. Cutari versuri din *A una estrella* sună ca ale lui V. Alecsandri, care și el era exponentul unei sinteze romantice:

¿Quien eres tú, lucero misterioso,
Timido y triste entre luceres mil...?

Însă interesul liricii lui Espronceda pentru ochiul străin stă acolo unde apare evident iberismul. Astfel, în *Soledad del alma* surprinde faptul că singurătatea nu e sugerată prin obișnuitele păduri seculare ori prin piscuri muntoase, ci prin nisipul libian:

Sufletul meu zace în singurătate adîncă,
Aridă, înfocată, în neliniște continuă,
Întocmai ca nisipul înfierbîntat al deșertului
Pe care îl mișcă vîntul uscat al Libiei.

Poetul ridică un imn soarelui:

Oprește-te și ascultă-mă; oh, soare! te salut
Și extatic înaintea ta pășesc spre a-ți vorbi.
Fantezia mea arzătoare ca și tine,
Nerăbdătoare să te admire,
Își desface aripile intrepide.
Oh, dacă accentul meu puternic
Răsunînd sublim,

Și întrecînd glasul înfricoșător
Al tunetului,
Ar putea, soare, să ajungă la tine
Și să te oprească în mijlocul traiectoriei tale!
Ah! dacă flacăra ce-mi luminează mintea
Ar da ardoare simțurilor mele;
La raza biruitoare care îi orbește
Aș ridica ochii dornici,
Și i-aș fixa, privind neîncetat
În fața ta scăpărătoare.
Totdeauna te-am iubit, soare strălucitor!
Cu ce inocentă nerăbdare,
Fiind copil,
Te urmăream pe cerul întins,
Privindu-te în extaz
Și contemplînd cu sete lumina ta!

E adevărat că și în Ossian găsim un imn al soarelui:

„O, tu, care te rostogolești acolo sus, rotund ca o pavăză a părinților mei, de unde-ți vin razele, o, soare, de unde-ți vine lumina eternă?"

însă acolo avem o năzuință de septentrional trăind în ceață. Espronceda e un sudic care se inspiră la arșiță, așa cum nordicii se inspiră în umbra pădurilor.

Don José Selgas (1824—1882) evocă arșița estivă *(El Estío)* ca și poeții noștri de altfel, care însă insistă asupra prafului, în vreme ce aci se subliniază aspectul aurifer:

Campos son ya de púrpura y de oro
Los que fueron de rosa y esmeralda...
Mute sînt izvoarele și păsările;
Nu circulă un atom de vînt;
Retezate din copacul veștejit
Frunzele cad la pămînt încet și grav.

Ca unii ce-au descoperit America, spaniolii și-au extins interesul geografic și către lumea nouă, cîntînd-o ca o prelungire a celei vechi. Aci îi încîntă sublimul, dimensiunile, relevînd acele elemente tipic iberice,

acuitate solară, exuberanță vegetală, *sierras*, căderi de ape catastrofice. Don Andrés Bello (1781—1865) compune un poem despre *La agricultura de la zona tórrida*, didactic firește, cu mari imagini totuși din zona Ecuadorului:

¡Salve, fecunda zona,
Que al sol enamorando circumscribes
El vago curso,
...greyes van sin cuento
Paciendo tu verdura, dente el llano
Que tiene por lindero el horizonte,
Hasta el erguido monte,
De inaccesible nieve siempre cano...
Pentru fiii tăi palmierul înalt
Dă naștere bogatului lui tribut
Iar ananasul își coace ambrosia,
Arborele *yuca* pregătește pîinea,
Iar cartoful poamele lui roșcate,
Bumbacul desfășură în adierea aerului
Trandafirii de aur și lîna de zăpadă.

Impresionantă este lucrarea de despădurire în scopul de a face solul arabil:

Docili glasului tău, agricultură,
Care hrănește oamenii,
Ceata de sclavi merge înarmată cu securi încovoiate.
O văd invadînd desișul
Pădurii opace; aud glasurile;
Simt rumoarea confuză, fierul răsună;
Ecoul îndepărtat
Repetă loviturile; geme bătrînul arbore *ceibo*
Care scoate sudori multă vreme
Unei numeroase cete:
Izbit de o sută de topoare se cutremură,
Se clatină și-și culcă coama înfocată...

Ca un fel de indicator geografico-istoric răsună nimerit aci vestite nume aborigen mexicane:

Sătule dorm de sînge iber
Umbrele lui Atahualpa și Moctezuma.

În treacăt fie zis, în legătură cu despădurirea, marele arbor retezat mişcă pe spaniol. Meléndez Valdés a cîntat un ulm rupt *(El árbol caído)*:

Ulm frumos, unde e pompa ta?
Unde crengile tale,
Umbra binefăcătoare, susurul frunzelor tale
argintoase?...
Piedică şi injurie a pajiştii
Pe care coama ta lungă o înnegreşte
Ca o pacoste sinistră
Înspăimînţi numai cu vederea...
Turma se fereşte de tine
Păsările trec pe deasupra ta
Îngrijorate, păstorii
Fug cu tălpi fricoase...

Zorilla, care a fost în Mexic, descrie realistic Indiile Occidentale, fizic şi sociologic, uimind cu toată sobrietatea lui, tocmai prin culori, ochii noştri fiindcă, fireşte, o pădure de cactuşi ţepoşi şi uriaşi, normală acolo, ar fi pentru noi o viziune:

Indienii semisălbateci
Mă priveau cu spaimă
Mergînd cu archebuza mea pe umeri
Pe meleaguri aşa de agreste...
Aci vin neinvitaţi
Vînzători de mărunţişuri, comercianţi,
Artişti de circuri ambulante,
Fără să se interzică nimănui dreptul
De a intra în reuniune,
De a mînca din provizii
Ori a-şi aşeza boarfele
În colţul pe care şi-l află.
Niciodată focul din vatră nu se stinge,
Niciodată nu încetează serviciul.
Masa e pusă mereu
Pentru a mînca şi a juca.
Prin săli şi prin coridoare
Se aud la orice ceas
Rîsete sonore, zornăit

De bani şi furculiţe.
E numai luptă de cocoşi,
Tauri, laţuri, goană,
Piedici şi ştreanguri aruncate de gîtul animalelor
Şi alergături de cai
Şi după o zi de zbenguială
Fără pereche în Europa,
Toată lumea intră în sală
Şi ia loc în bal...

A fost mai înainte, în secolul XIII, o încercare de descripţie a Spaniei noi, neizbutită. Poemul în *ottava rima* de Alonso de Ercilla y Zúñiga (1533—1594), *La Araucana*, promiţînd la „*descripción de la provincia de Chile y estado de Arauco, con las costumbres y modos de guerra de sus naturales*", tablouri exotice în fine, se menţine în fapt la un ton didactic, uscat în partea descriptivă şi la un stil ariostesc fără imaginaţie, în partea epică. În extrasele pe care le cunosc întîlnesc o singură imagine remarcabilă, aceea asupra ochiului lui Caupolicán:

Avea un ochi fără lumină din naştere
ca un fin granat colorat[1].

Niágara, de Don José María Heredia (1803—1839), poem cam academic, nu are un motiv exclusiv iberic. Dar spaniolă poate să fie exaltarea poetului în faţa cascadei:

Dadme mi lira, dádmela — que siento
En mi alma estremecida y agitada
Arder la inspiración.

De altminteri tabloul e remarcabil:

Torent prodigios, potoleşte, amuţeşte
zgomotul tău înspăimîntător: risipeşte puţin
ceaţa care te înconjură

[1] Printr-o întîmplare, în Biblioteca Academiei Romîne se găsea acest poem.

şi lasă-mă să-ţi văd faţa senină...
Sufletul meu
se pierde în gînduri vagi
contemplînd şuvoiul fierbător,
pe care în zadar vederea tulburată
vrea să-l urmărească în zborul lui pe parapetul negru
al înaltei rîpe: mii valuri,
trecînd repezi ca gîndul
se izbesc şi se-nfurie,
şi alte mii şi iar alte mii le-mpinge dinapoi,
şi se surpă cu spumă şi tunet.
Vin... se aruncă... abisul grozav
înghite torentele dezlănţuite.
Se-ncrucişează în el mii de curcubee şi asurzite
pădurile retrimit ecoul tunetului tău.
La lovitura violentă în stînci
apa se frînge şi se prăbuşeşte şi un nor
de aburi învîrtitori
acoperă genunea etc.

Interesul acesta pentru apa masivă vine din experienţa sicităţii şi a caniculei. Lope de Vega evoca Manzanaresul, cel fără apă, ca pe o sursă de foc:

Limpede Manzanares
rîu mititel
lipsindu-i apa
aleargă cu foc.

Imaginea apei e refrigerantă şi Lope de Vega e un poet notabil al fluidelor:

La anul una mie
se vor întoarce apele spre izvoare[1].

La sunetul pîraielor
cîntă păsările din floare în floare.

---

[1] Imaginea e scoasă dintr-un *refrán*.

Din alte citate precedente s-a putut intui simțul delicat al iberului pentru marginile răcoroase de apă, pentru umbră. Fenomenul e de la sine înțeles și arhitectura, în special maură, e un document al artei de a provoca umbre și răcori. Arta temperaturii scăzute se combină și cu simțul parfumurilor. Spaniolii făceau vase dintr-o argilă odoriferă, care în contact cu apa exalau fragranțe suave. Din acest lut, numit și *barro*, făceau și un fel de bomboane de mestecat în gură. Acest obicei avea rezultate neplăcute de ordin digestiv, fiindcă Belisa din *El acero de Madrid*, de Lope de Vega, s-a îmbolnăvit după presupunerea familiei:

de haber comido
Deste barro portugués...

Produce și paloare, căci în aceeași piesă un muzicant cîntă acest cîntec:

Fată galbenă la față
Sau ești îndrăgostită, sau mănînci lut.

Spaniolii parfumau mănușile, pieile lucrate în general. Italianul Lorenzo Magalotti ne dă o idee pînă la ce punct mergea rafinamentul în materie de refrigeranță și parfumerie în Spania, descriind cabinetul subteran al Cardinalului de Moncada din Madrid, răcorit cu mese de marmură, parfumat cu vase de *búcaro* și cu piei ambrate:

„Pereți albi, fără alt ornament decît de oglinzi. Mari mese de marmură: pe ele, vase cu flori proaspete, și din cele mai parfumate ale anotimpului; jos bazinuri mai degrabă decît tingiri, cu trestii odorifere de forme variate și toate *sobresalientes* (excepționale). În fațada principală un dulap enorm în zid din tavan pînă-n podea, cu multe rafturi. Pe unul, *buccheri* de India, pe altul, de Maya, pe altul, de Estremoz, pe altul porțelanuri, dar toate descoperite și toate pline cu oțeturi și cu ape de flori așa cum știa să le facă Cardinalul. La ferestre, cortine de pînză de Olanda: pe pat un macat de piei de ambră perforate și cu căptușeală de atlaz colorat, și nu știu bine dacă

cortinele de la uşi nu erau de aceeaşi stofă. Între ceasurile două şi trei seara, cînd Cardinalul era pe cale de a se scula, Francisco, un valet de cameră crescut de copil printre parfumerii, cobora în *boveda* (boltă) cu două sau trei mari siringi de argint în mînă; una cu oţet şi celelalte cu ape de flori dospite, şi apoi, lăsaţi-l pe el!"

În Spania, povesteşte tot Magalotti, era un individ care profesa ciudata meserie de a bea lichide reci în faţa bolnavilor cu febră însetaţi:

„Se aşeza înaintea patului şi, susţinînd cu amîndouă mîinile un vas mare de cristal aburit şi şiroind de răceala apei de care era plin, închinînd în sănătatea bolnavului, îl apropia de buze şi, cu aceeaşi voluptate aprigă cu care unul ar goli un pocal uşor, îl bea tot dintr-o sorbire".

Prin aceste „*bevute visuali*" bolnavul îşi potolea setea. Şi Magalotti adăuga:

„*Mi diceva mio fratello il quale si era trovato a pagar parecchie di queste bevute visuali una dobla l'una, che non* è, *mai dicibile quel ch'ei sentiva in un misto di gola, di ristoro, di maraviglia, di dolcezza, di liquefazione*"[1].

Lumea care nu avea la dispoziţie bolţi marmoreene ieşea pe malurile rîurilor, care erau foarte populate, mai ales seara. Pictura şi teatrul aduc atestaţii în acest sens.

Spaniolul are un sentiment vădit al tenebrelor, al umbrei benefice, acumulate arhitectural în curţile interioare, în „*patios*". Poezia veche nu permite poeţilor prea multă descripţie, dar imnul *A la noche* al lui Lope de Vega n-ar fi posibil în acea epocă în altă literatură. Definiţiile mai mult de formulă petrarchistă decît romantică sînt debitate cu fervenţa unui om bîntuit de tenebre, într-o climă în care arşiţa dă umbrei tonuri mistice:

---

[1] *Le più belle pagine di Lorenzo Magalotti* scelte da Lorenzo Montano. Milano, Treves, 1924.

Noapte fabricatoare de mistificaţii,
nebună, imaginativă, chimerică,
ce arăţi celui care îşi cucereşte binele lui în tine
munţii plani şi mările uscate;
locuitoare de creiere găunoase,
fiziciană, filosoafă, alchimistă,
tăinuitoare josnică, linx fără vedere,
înfricoşată de propriile tale ecouri.
Umbra, spaima, răul, fie-n seama ta,
îndatoritoare, poetă, bolnavă, rece,
mîini de brav şi picioare de fugar.
De veghez sau dorm, jumătate din viaţă e a ta:
dacă veghez, îţi plătesc cu ziua,
dacă dorm nu simt că trăiesc.

Impresia generală, citind literatura spaniolă, este că în Spania e o mare carenţă de alimente şi o foamete endemică. Adevărul este că Larra, la începutul secolului al XIX-lea, într-o diatribă împotriva restaurantelor *(La fonda nueva)* scrie acestea:

„Preciso es confesar que no es nuestra patria el país donde viven los hombres para comer; gracias, por el contrario, si se come para vivir...“

Cu toate acestea Strabon, în *Geografia* lui, vorbeşte de Iberia ca de o peninsulă bogată, iar *Primera cronica general* descrie Spania ca pe un paradis terestru:

„Pues esta España que dezimos tal es como el paraíso de Dios, ca riégase con cinco ríos cabdales, que son Ebro, Duero, Tajo, Guadalquivil, Guadiana; e los valles et los llanos son grandes et anchos, et por la bondad de la tierra et ell humor de los ríos lievan muchos fructos et son abondados. España es abondada de miesses, deleitosa de fructas, viciosa de pescados, sabrosa de leche et de todas las cosas que se della fazen; lena de venados et de caça, cubierta de ganados, loçana de cavallos, provechosa de mulos, segura et bastida de castiellos, alegre por buenos vinos, ffolgada de abondamiento de pan; rica de metales, de plomo, de estaño,

de argent vivo, de fierro, de arambre, de plata, de oro, de piedras preciosas, de toda manera de piedra marmol, de sales de mar et de salinas de tierra etc.".

Inventarul este exact și bogățiile minerale ale Spaniei sînt prea cunoscute. Apoi toată lumea cunoaște calitatea produselor spaniole citate mai sus, a vinurilor („málaga," „jerez", „alicante"), fructele, lîna oii „merino". Dacă într-o bună măsură motivul indigenței alimentare reprezintă în literatura spaniolă o simplă caricatură, este sigur că, întocmai ca în Italia, în ciuda exuberanței solului și a unei anume ușurințe de a trăi, alimentele nu se găsesc niciodată în cantități prea mari, iar unele lipsesc, și necesitățile existenței se satisfac datorită sobrietății meridionale.

Oricum, peninsula în care Hercule păștea cirezile lui Geryon, țara tipicelor „*corridas*" de tauri, produce numeroase turme de cornute mari (pentru care sînt trebuitoare „*vaqueras*" ca aceea de la Hinojosa castiliana cîntată de marchizul de Santillana), precum și cornute mici. Ea e întîi de toate o zonă pastorală. Solul accidentat, clima uscată, face puțin utilizabil calul și foarte frecvent, ca și în Italia, catîrul.

Nu se pomenește decît rar de consumarea cărnii de vacă, dar adesea, la un prînz delicat, a aceleia de „*ternero*", de vițel. Și mai des se elogiază carnea de „*carnero*", berbec, și am văzut că un cap de berbec (ca în Franța capul de vițel) constituie o bucată aleasă. La noi ar fi aruncat. Și carnea de „*tocino*", de porc, se citează foarte des ca fiind eminentă.

Din primele rînduri în *Don Quijote de la Mancha* reținem prînzul de hidalgo sărac al lui Quijote:

„*Una olla de mas vaca que carnero, salpicon las mas noches, duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes, algun palomino de añadidura los domingos consumion las tres partes de su hacienda*".

Prin urmare, carne de vacă, tocătură, pastramă de oaie, linte, porumbiel, mîncări de mîna a doua. Mai departe ni se afirmă că... „*la ternera... es mejor que la*

vaca, y el cabrito que el cabron". *El ventero,* neavînd altceva mai bun, îi dă *bacalao*, batog, care de obicei se mănîncă sărat, iar la noi nu e un pește așa de banal. Altă dată, înfometat, Quijote visează măcar două capete de scrumbie *(sardinas arenques)* cu pîine țărănească. La niște „*cabreros*" mănîncă carne de capră fiartă într-o căldare.

Vînatul de care pomenește *Primera cronica general* trebuie să fi fost abundent în Spania cu regiuni alpestre aproape pustii. În secolul XIV regele Pere IV se plîngea într-o scrisoare că lupii atacau parcul cu cerbi „*é altres salvatgines*" pe care-l avea într-o pădure în Barcelona și cerea cîini „*lebrers de Bratanya*". Felipe IV, înfățișat de Velázquez cu o pușcă lungă în mînă, ca un fel de „*cerbatana*", era un vînător pasionat și același pictor ne oferă și o scenă cinegetică sub domnia lui. În evul mediu și spre Renaștere tratatele iberice de vînătoare și de arte adiacente cavalerești sînt dese. Don Juan Manuel (secolul XIV) scrie un *Libro de la Caza*, Alfonso XI (secolul XIV) un *Libro de la Montería*, Pero López de Ayala (secolul XIV) un *Libro de la Caza de las Aves*, regele portughez Don João I (secolul XV) un *Livro de montaria*.

Din anume texte ar rezulta că se făcea oarecare risipă la bucătărie și Pfandl observă și el acest lucru. Dar aci e vorba de un fenomen comun Europei în secolele trecute, lipsită de noțiunea raționalizării culinare. Festinul țărănesc pe care-l dă nuntașilor bogatul labrador Camacho îl lasă pe Sancho cu gura căscată. Un vițel întreg se frigea pe o frigare făcută dintr-un ulm, pe un foc în care ardea un munte de lemne. În niște oale mari cît căzile fierbeau berbeci întregi ca porumbieii. De pomi atîrnau iepuri jupuiți, găini jumulite, sumedenie de păsări. Un bucătar îi scoate dintr-o oală ca simplă „spumă" trei găini și două gîște. În pieptul vițelului erau cusuți doi purcei de lapte, pentru a da gust. În două căldări cu untdelemn se frigeau aluaturi care o dată fripte se aruncau într-o căldare cu miere. Abundența aceasta, cu totul posibilă, dată fiind seriozitatea țărănească în asemenea împrejurări, se explică prin marele număr de comeseni.

Guzmán de Alfarache trece și pe la un *„cocinero"*, unde fură provizii din care ne facem idee de alimentele de pe masa unei bucătării festive:

„...Era o minune să vezi felurimea penajului claponului, potîrnichii, turturelei, găinii, curcanului, sturzilor și porumbieilor, prepelițelor, puilor de găină, porumbițelor și gîștelor, și ieșind afară dintre toate capetele de iepuri care parcă veneau din livadă. Vedeai pe de altă parte pulpe de porc, hartane de vițel, vînat, porc mistreț, berbec, limbi, purcel de lapte, și iezi."

Găinile apar des în literatura spaniolă. Se cresc și se fură găini. Strămoșii lui Villarroel sînt găinari. Vrînd să meargă la un schit, Sancho întreabă: „— Are cumva schivnicul găini?" — „Puțini schivnici stau fără ele, răspunse don Quijote". De aci firește proeminența în alimentație a ouălor. Cam pe unde merg, pe la hanuri, eroii se mulțumesc cu ouă. Ca să-l tonifice, nepoata dădea lui don Quijote ouă: „— Am stricat mai mult de șase sute de ouă, cum știe Dumnezeu și toată lumea și găinile mele..."

Un *mesonero* dă lui Guzmán creieri de *ternera*, adică de vițelușe, fripți în ou și de asemeni, ca un lucru de toată bunătatea, *menudo de ternera*, adică „burta" vitei citate. (Însă nu era vițică, ci catîr.) Ospătarul mai avea obicei să mai ofere și iepuri, precum și berbec, și asigura că nu era în firea lui să dea cotoi în loc de iepure și oaie în loc de berbec. Un aliment căutat, precum am aflat în *Lazarillo de Tormes* este *la longaniza*, cîrnatul și îndeosebi *„la morcilla"*, un fel de tobă cu sînge, ceapă și foarte multe mirodenii, între care și *piñones*, sămînța unui pin comestibil, care face acest caltaboș iberic foarte iute.

Baltasar del Alcázar (1530—1606) e un umorist liric și un gastronom, cîntînd plăcerile iubirii și ale mesei. *La cena* este un soi de monolog de-a lungul cinei, care începe cu promisiunea unei anecdote:

În Jaén unde stau,
trăiește don Lope de Sosa,
și-ți voi spune, Inés, lucrul
cel mai nostim de pe lume despre el.

Acest cavaler avea
un servitor portughez...
dar să cinăm, Inés, mai întîi
dacă ești de părere.

Istoria e uitată cu totul de dragul mesei:

Salata și tocătura
au luat sfîrșit, ce vine acum?
Caltaboșul! oh, mărează doamnă,
vrednică de venerație!
Ce umflat e și ce frumos,
ce încovoiere și ce grăsime are!
Mi se pare, Inés, că vine
ca să ne dăm la el...
Spune, nu adori și nu prețuiești
caltaboșul ilustru și bogat?
Cum înțeapă la limbă trădătorul!
Știu că trebuie să aibă miroase.
E plin de mirodenii[1],
caltaboș de curteni,
fript de aceste mîini
făcute să hrănească purcei de lapte.

Altă dată poetul elogiază iubita împreună cu două mîncări:

Trei lucruri îmi umple
inima de dragoste:
frumoasa Inés, șunca
și pătlăgelele vinete cu brînză.

El își descrie bătrînețea tihnită și rațional alimentată, dimineața cu un ou fiert, la prînz cu o găină:

Cînd vasul luminos
atinge meridianul
la egală distanță
de răsărit și apus,
mi se dă friptă ori fiartă

[1] În text „*piñones*".

o pasăre bună, grasă,
cu de trei ori din suava
licoare ce înveseleşte viaţa.

Idealul alimentar al unui spaniol vechi din lumea de jos se constată în *El deleitoso*, culegerea de *pasos* a lui Lope de Rueda. Luquitas şi Alameda au mîncat gogoşi, la o gogoşerie *„en la casa de la Buñolera“*, precum şi brînză, *queso*. Mendrugo, care duce mîncare într-un castron neveste-si la închisoare, e prădat de doi hoţi înfometaţi. Aceştia îi spun basme despre la *„tierra de Hauja“* (Schlaraffenland, *paese di Cuccagna)*:

MENDRUGO

Cum? Ce ţară e asta?

HONZIGERA

Foarte depărtată, acolo se dă oamenilor simbrie ca să doarmă.

MENDRUGO

Ia taci!

PANARIZO

Zău!

HONZIGERA

Vino-ncoa, stai colea puţin şi-o să-ţi povestim minunile din ţara de Xauja.

MENDRUGO

De unde, domnule?

PANARIZO

Din ţara unde oamenii care muncesc sînt bătuţi...

HONZIGERA

Ascultă: în ţara de Xauja e un rîu de miere şi alături de el altul de lapte şi între rîu şi rîu e o fîntînă de turte de unt bătut cu zahăr, înşirate cu bucăţi de urdă şi cad în rîul de miere, încît parcă stau să-ţi spună: Mănîncă-mă, mănîncă-mă...

PANARIZO

Ascultă: în ţara de Xauja sînt nişte pomi cu trunchiuri din carne de porc.

MENDRUGO

Ah, mînca-i-aş de copaci! Dumnezeu să vă ajute, amin.

PANARIZO

Iar frunzele sînt brînzoaice și fructele acestor copaci sînt gogoși și cad în rîul de miere, zicînd: Îmbucă-mă, îmbucă-mă...

HONZIGERA

Ascultă, în țara de Xauja ulițele sînt prăfuite cu gălbenușuri de ou, și între gălbenuș și gălbenuș e o plăcintă cu felii de carne de porc.

MENDRUGO

Fripte?

HONZIGERA

Fripte, și zic ele însele: Înghite-mă, înghite-mă.

Din acest dialog se poate deduce că spaniolilor le place mult dulcele, că pun zahăr în unt, în ouă.

Torres Villarroel ne dă un indice gastronomic al secolului al XVIII-lea, făcînd aluzie la festinurile salamantine cu prilejul conferirii gradelor universitare. Amănunte găsim însă în chiar *Ceremonialul* autentic. Cina începea cu o „salată regală", bizară pentru gusturile noastre, în care predominau dulciurile. Salata trebuie să fie — spune *Ceremonialul* — compusă din felurite soiuri de fructe ori de zarzavaturi de grădină, chitre în zahăr, felii mari de fructe zaharisite sau tăiate mărunt, vișine, dulceață și altele. După „salata regală" urma regulamentar mîncare de ouă. După ouă urma o mîncare, precum era vremea, de vînat (pui de prepeliță) ori pui de găină, de porumbiei de casă. Condiția esențială era ca mîncarea să fie *„de lo mejor y más regalado gusto"*. Apoi venea o mîncare de măruntaie de pasăre, cu mușchiuleț de purcel, cîrnăciori, hartane de iepure domestic tînăr și de vițel de lapte, rotocoale de lămîie și alte asemenea garnituri. După aceea venea la rînd neapărat o mîncare de pește și nu orice pește, ci somn, păstrăv și scrumbie proaspătă (zic „scrumbie", dar e un pește de Mediterană numit *besugo)*. În fine, se aducea la masă și prăjitura care se compunea regulamentar din „ouă regale", adică ouă fierte tăiate pai și presărate cu zahăr (să nu uităm că zahărul de trestie era atunci lucru scump). Unii au dat în loc de ouă *„manjar blanco"*, blamanjele, adică prăjitură de frișcă

și lapte de migdale. Era și o încheiere constînd din brînză, măsline de Sevilla, anason și o jumătate de livră de bomboane în cornet de fieștecare. Îmi vine deci să cred că gustul americanilor pentru dulciuri și înghețată (am văzut că la curtea lui Felipe al IV-lea se consuma ciocolată, înghețată), pe care le alternează ori le amestecă cu mîncările cele mai condimentate, este de proveniență mexicană. Cît de mult le plac spaniolilor lucrurile dulci se constată din aceea că Arcipresbiterul de Hita lăuda pe călugărițe pentru meșteșugul de a face zaharicale, numite *letuarios*, din miez ori extract de fructe și pulbere de zahăr:

¡Quién dirié los manjares, los presentes temaños,
Los munchos letuarios nobles é tan estraños,
Muchos de letuarios les dan muchos deveses.
Diaçitron, codonato é letuario de nueses,
Otros de más quantía de çinorias, rreheses,
Enbían unas é otras cada día á rreveses.
Cominad, alexandría, con el buen diagragante,
Diarrodon oblatis con el fino gengibrante,
Miel rrosado, diaçymino, diantoso va delante,
E la rrosata novela, que debiera nombrar ante.

Călugărițele fabricau prin urmare dulcețuri din chitră, gutuie, nuci, roze, chimion muiat în oțet, enibahar, tragacant și alte aromate.

Guzmán de Alfarache, eroul lui Mateo Alemán, a fost prins cu mîna în lada cardinalului din Roma pe care îl slujea, ladă plină cu fructe „*azucarados*", zaharisite, cu „*conservas*", pe care blîndul prelat cu viciul venal al lăcomiei de zaharicale și le procura în butoiașe.

„Aci era para pergamută de Aranjuez, pruna genoveză, pepenele galben de Granada, chitra seviliană, portocala și mandarina[1] de Plasencia, lămîia de Murcia, harbuzul de Valencia, felii zaharisite de cantalupi din Insule, pătlăgelele vinete de Toledo, piersicile de Aragón, cartoful de Málaga."

Bineînțeles, fructele sînt din abundență în Spania și cînd cineva e sărac se satură cu cîteva poame. În

[1] De fapt *toronja*, varietate de chitră.

dialogul *Aula de cortesanos* de Castillejo, pe aceeași temă a vieții tihnite, se accentuează asupra pauperismului hidalgilor care se hrănesc adesea (precum a văzut curteanul bătrîn Prudencio) cu brînză, prune, nuci, pere, pîine aduse în pălărie de un paj.

Tentația cu alimente rurale din bucolica virgiliană ia la Lope aspectul unui diluviu fastuos de fructe meridionale și pescărie de Mediterana. Păstorul oferă iubitei:

Vișinele roșii, coapte,
fragile munților
unde ariciul le înșiră
pe țepii lui ca pe răboj;
castana înarmată de prisos,
gutuile de la șes
care au furat spaimei culoarea
și merelor forma;
strugurii verzi și sinilii,
albi, roșii, vineți, negri,
ciorchinii și frunzele uscate
atîrnînd de curpeni;
floarea și rodul migdalului,
una îmbălsămînd și celălalt avînd gust bun,
prune cu floarea căruntă,
para moscată îmbătătoare;
nucile, uscate și verzi,
din care, ca să nu ți se mînjească
aceste mîini frumoase,
ți-aș da miezul lor alb,
para, moșmoana tare,
care se coace în iarbă,
scorușa, roșie în copac
și pămîntie cînd e trecută.

sau

peștele cu solzi de argint,
creveta, plină de mustăți,
langusta care, fiartă,
are crustă de mărgean,
păstrăvul, neted și stropit cu vopsele,
pișcarul de mare verde-negru,

stridia, care se deschide şi se închide,
creşte şi se micşorează după lună,
crabul greoi şi urît etc.

Murillo s-a specializat în scene de devorări de fructe apoase. Un tablou, de exemplu, reprezintă copii mîncînd fructe, unul strugure, altul pepene.

Cartonul *La Vendimia* de Goya sugerează delirul de roade zemoase al spaniolului. Se pare că persoanele reprezentate sînt ducesa de Alba, apoi soția lui Goya și ducele de Alba. În mijloc o femeie (soția) ține un coș cu struguri. În stînga se vede stînd ducesa, figură exuberantă, oacheșă, în dreapta aruncînd picior peste picior șade teatral ducele, primind un ciorchine. Fața îi e aprinsă, sprîncenată, plină, trupul asemeni plin. Costum alb, pitoresc. Ținuta mai mult de Figaro decît de aristocrat. Munți în dreapta, țărani pe cîmp. Un copil (fiul lui Goya) întinde amîndouă mîinile către ciorchine.

Că spaniolii mănîncă castane, nimic de zis. În versurile lui Villegas

La pocnetul castanelor
care saltă pe foc,
toarnă vin, băiete

nasurile noastre pot evoca mireasma acelor fructe coapte. Sancho Panza scoate din desagi pe lîngă *queso duro*, roșcove, alune și nuci. Însă Góngora zice așa:

Cînd ianuarie acoperă
munţii de argint şi zăpadă,
să am jăratecul plin
de ghindă şi castane.

Va să zică spaniolii mănîncă și ghindă *(bellotas)*, nu știu dacă și de *robles* ori numai de *encinas*. Nu poate fi la mijloc nici o neînțelegere. *Los cabreros* pun pe pieile slujind ca fețe de masă, în fața lui don Quijote, pe lîngă o jumătate de roată de cașcaval dur, și ghinde uscate, și cavalerul Tristei Figuri ia „*un puño de bellotas en la mano*" și mănîncă. De altfel însuși Strabon

spune că lusitanii de la munte se hrăneau trei sferturi din an cu ghinde de stejar, uscate și măcinate din care apoi făceau pîine[1]. Ca adevărați latini, spaniolii nu disprețuiesc ceapa și usturoiul, iar don Quijote dă acest consiliu lui Sancho:

„No comas ajos ni cebollas, porque no saquen por el olor tu villaneria...“

---

[1] *Géographie* de Strabon, traduction nouvelle par Amédée Tardieu. I, c. III, p. 253. Paris, Hachette, 1867.

La locura

Așa cum se-ntîmplă de obicei cu operele geniale care capătă umbre și penumbre și sfîrșesc prin a lua prin interpretare dimensiuni colosale și planuri infinite, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*[1] al lui Cervantes este obiectul a numeroase explicații. Opera într-adevăr e un mediu refractar excepțional.

Însă privind lucrurile pe dimensiunea îngustă a istoriei literare, oricine poate intui, fără prea multă informație istorică, intențiile și mișcările tehnice ale autorului. Din punctul acesta de vedere *Don Quijote* nu aduce, material, nimic nou în cuprinsul literaturii spaniole din epoca de glorie. Lumea e alcătuită ca peste tot din *hidalgos*, *canónigos*, *curas*, *barberos*, *farsantes*, *titereros*, *pícaros*, *salteadores*, *cabreros*, *ganaderos*, *licenciados*, *bachilleres*, *frailes*, *venteros*, *mesoneros*, *dueñas*, *sastres* etc., în fine cîte un rar grande, un *duque*, o *duquesa*. Întîmplările se petrec la țară, în *aldeas*, la munte pe unde umblă păstorii, la răscruci de drumuri, cu *ventas*, hanuri, în cîte o casă de *hidalgo*, într-un palat rural de nobil. Orașul și burghezimea nu se văd aci în *Don Quijote*, dar le-a zugrăvit Cervantes în *Nuvelele* sale *ejemplares*, scoțînd în evidență și acolo pe hangii, pe alguazili, pe cerșetori și pungași, pe *corregidori*.

---

[1] *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra, edición ilustrada con las notas de Pellicer, Clemencín y otros I—II. Madrid, Barcelona, 1857. Bună ediție cu note de Francisco Rodríguez Marín în colecția „La Lectura“ vv. 4, 6, 8, 10, 13, 16, 19, 22.

El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha, compuesto par Miguel de Cervantes Saavedra. *Año* 1608. Edición facsimile; *Segunda parte del ingenioso cavallero Don Quixote de la Mancha*. *Año* 1615. Edición facsimile.

Literatura spaniolă s-a obișnuit a pune anume probleme, care toate se găsesc în istoria cervantescă. Nobilul abuziv de tip donjuanesc care înșală fetele de categorie socială inferioară, promițîndu-le căsătoria, este exemplificat în Don Fernando, cel care părăsește pe ademenita Dorotea, spre a lua în căsătorie pe Luscinda, în dauna prietenului său, Cardenio. Femeia frigidă, respingînd dragostea inoportună, fie și spre moartea nefericitului îndrăgostit, aceasta e Marcela. Problema libertății tinerilor de a se însoți în ciuda calculelor economice ale părinților se pune din plin în episodul nunții lui Camacho *el rico* cu o fată făgăduită păstorului sărac Basilio. Camacho e un „*labrador*" bogat ca și Pedro Crespo din *El Alcalde de Zalamea* al lui Calderón. Această clasă arată a fi devenit importantă și somptuoasă. Crespo e încă de o modestie dîrză, Camacho are impertinențe, iar un altul, Andrés, pe care-l întîlnește don Quijote, bătîndu-și o slugă, pe Roque, este de-a dreptul o brută.

În tot cursul narației turmele de *ovejas*, *carneros*, bat drumurile de cîmp și de munte, încît e și firesc ca, amețit, eroul să le ia drept armate. Don Quijote se întîlnește des cu păstori, mănîncă cu ei întins jos pe iarbă, Sancho cumpără de la unul cu turma niște caș proaspăt încă șiroind de zer, pe care-l depozitează în casca stăpînului său. Iată dar evocată „viața tihnită", bucolică[1], în contrast cu agitația curții, figurată și ea în castelul ducelui, cu ceremoniile lui caricate (săpunirea obrazurilor după masă, abundența incomodă a personalului ancilar) și în guvernămîntul insular al lui Sancho, unde doctorul împiedică hrănirea prin ordonanțele lui. Indigența hanurilor și lăcomia tipicului

[1] Don Quijote visează, mîncînd ghindă, chiar o societate idilică fără proprietate individuală: „...*Dichosa edad y siglos dichosos aquellos á quien los antiguos pusieron nombre de dorados; y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivian ignoraban dos palabrás de* tuyo *y* mio. *Eran en aqueta santa edad todas las cosas comunes; á nadie le era necesario para alcanzar su ordinario sustento tomar otro trabajo que alzar la mano, y alcazarle de las robustas encinas que liberalmente les estaban convidando con su dulce y sazónado fruto.*" Don Quijote suspină de fapt după o țară de Xauja, unde nu se muncește.

ventero sînt și aci în vederea tuturor. Nu lipsesc aspecte din viața picarescă. Printre galerienii sloboziți de don Quijote se află un Gines de Pasamonte, *salteador*, care face după neașteptata eliberare cîteva isprăvi și se ascunde sub înfățișarea unui *titerero*, mînuitor de păpuși. *El ventero* pretinde a fi colindat lumea și enumeră locuri frecventate de pungași: „țărușii de pescuit" de la Málaga, insulele Riaran, „metocul", din Sevilla, „piața" din Segovia, „pădurea de măslini" din Valencia, „rondul" din Granada, „țărmul" de la San Lúcar, „potcovăria" din Córdoba, „odăile" din Toledo. Don Quijote discută valoarea celor două profesii importante, armele și literele, atinge probleme de politică și de educație în sfaturile date lui Sancho, la preluarea guvernămîntului insulei. În fine, Teresa, Panza Sancho, Quijote însuși varsă poale pline de *refranes*, ținînd locul „grațioșilor" și înțelepților populari din alte scrieri.

Dacă venim acum la cei doi eroi de seamă Quijote și Sancho, așa de pitorești și inseparabili, unul slab și înalt, altul scund și gras, unul himeric, altul terestru, trecînd peste fenomenul care i-a separat de lumea lor și i-a făcut fantastici și unici, va trebui să recunoaștem că inițial ei sînt două personaje comune literaturii spaniole, îndeosebi dramatice. Unul este nelipsitul *hidalgo* rural, famelic, fanfaron, celălalt e un „*simple*", neghiob și mușcător totdeodată, o rudă a slugilor din teatrul lui Lope de Rueda. Fără îndoială, Alonso Quijano *el Bueno* are însușiri și particularități ce-l deosebesc de semenii săi. Lui îi lipsește aroganța hidalgă și faptele sale sînt adesea ale unui sfînt, lucru pentru care este stimat de oameni chiar cînd îl iau drept nebun curat. Cu toate astea, tot ce face, face din vanitate. Se privează de mîncare însă pentru că

„*es honra de los caballeros andantes no comer en un mes*".

El ține ca isprăvile lui, chiar caritative, să se știe, e încredințat că lumea întreagă are ochii ațintiți asupră-i și nu se miră cînd Samson Carrasco vine să-i comunice că s-a scris o carte despre el. „*La honra*",

adică opinia publică, este totul pentru Quijote. Alți hidalgi pretind că Quijano nu trebuia să-și pună un „*don*" înaintea numelui. Donemania este luată în deriziune pretutindeni în istoria cavalerului Tristei Figuri și mai ales în scena investiției în grad de cavaler a eroului. Quijote înnobilează pe loc femeile din popor, și pe Tolosa, fata unui cîrpaci toledan o numește doña Tolosa fără alte formalități.

Sancho continuă rolul critic al personajului din popor, contrazicînd cele mai tradiționale virtuți spaniole. Quijote este realmente viteaz, chiar dacă primejdiile se dovedesc adesea minime. Hotărîrea lui de a se lupta cu leul merită toată lauda. Toți recunosc că omul e „*atrevido*". Sancho însă suportă cinic orice injurie, insensibil la „*honra*" și evită lupta:

„...stăpîne — zice el — eu sînt om pacific, blînd, potolit și știu să înghit orice injurie, fiindcă am nevastă și copii de hrănit și de crescut: așa că să știi domnia-ta, nu fie cu supărare, că eu nu pun mîna sub nici un chip pe spadă să lupt nici cu un om prost, nici cu cavaler...".

Este și mai interesant că exponent al umorului democratic nu-i numai Sancho, dar și Quijote însuși. Pentru el *villano* și *caballero* nu sînt noțiuni separate printr-o prăpastie, ci simple conformații etice. Purtarea lui afabilă cu orișicine încîntă pe toată lumea. Toți sînt pentru el cavaleri, dacă se arată dezinteresați, caritativi și cu respect pentru eroii vestiți. Cînd i se observă că Dulcinea del Toboso ar fi o simplă țărancă, mărturisește că chestiunea neamului „*importa poco*" și sînt de ajuns „*mucha hermosura y la buena fama*". În fond, face și Quijote teoria aparenței, presupunînd că n-are să vină nimeni să ceară informații „*ir á hacer la información del...*". Aceeași teorie o expune stîngaci și Sancho către Teresa, demonstrîndu-i că starea lui prezentă de guvernator va fi totul și puțin lucru uitata lui calitate de țăran. Ideea nobleței de merit revine des în *Don Quijote*. Dorotea, rugîndu-se de don Fernando s-o ia în căsătorie, adaugă:

„și dacă-ți pare că-ți vei înjosi sîngele amestecîndu-l cu al meu, află că puține sau nici o familie nobilă nu este pe lume

care să nu fi făcut drumul ăsta, și că nobleța ce se caută la femei nu e aceea care atîrnă în descendențele ilustre: mai ales că adevărata nobleță stă în virtute".

Impulsul exterior din care a ieșit *Don Quijote*, neglijat ca superficial, cum și este sub raportul creației complexe, și trecut cu vederea de cititorul străin, obsedat de sensul filosofic al istoriei, e, nu mai puțin, dorința de

„*poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías*".

El cura și *el barbero* fac un triaj sever în biblioteca lui don Quijote și ard numeroase cărți cavalerești începînd cu *Amadís de Gaula*. Aceste opere, deși de ordin secundar, erau foarte colportate în epoca lui Cervantes și răpeau interesul opiniei publice, așa cum în plină înflorire a romanului naturalist, Ponson du Terrail și G. Ohnet își păstrează publicul masiv. Cervantes ia dar ca punct de plecare o polemică literară, obicei curent atunci. Vom simplifica chestiunea înlăturînd titlurile obscure ale cărților cenzurate de popă și bărbier, și scoțînd în față doi autori pomeniți și țintiți cu oarecare sfială de Cervantes, și anume Bojardo și Ariosto. Cervantes are estetica lui cu care încearcă a surpa o mare literatură poematică încă în mare stimă. Bojardo și Ariosto dezvoltaseră plastic combinarea ciclului eroic carolingian cu cel al *Mesei Rotunde* și în poemele lor întreprinderile eroice sînt mereu întretăiate cu miraculos magic, vrăjitorii, călătorii aeriene, maritime și goană după o prințesă adorată, precum Angelica. *El cura* vorbește cu foarte puțină stimă de Ariosto, căruia îi admite doar limba literară. Altfel, amenință el,

„dacă-l găsesc aci, și vorbește în altă limbă decît a sa, nu-i voi face nici un hatîr".

Așadar Cervantes respinge narațiunea de tip ariostesc, basmul renascentist. Cam tot ce face Quijote e o parodie a ariostismului. Quijote trăiește într-o lume numai de cavaleri și de păstori, adoră o Dulcinea, se

crede victima permanentă a unor vrăjitori, combate cu giganți (prefăcuți fie în mori de vînt, fie în burduri cu vin), vede într-o peșteră pe Merlin, pe Durandarte, și în fine face un lucru și mai semnificativ, fiindcă ia hotărîrea să înnebunească un timp ca și *Orlando furioso*, spre știința Dulcineii. Fapta lui indecentă de a-și scoate pantalonii și a păși în mîini cu picioarele în sus e o persiflare evidentă a ariostismului. Dacă necesități de ordin economic n-ar fi constrîns pe autor să încheie scrierea și să scurteze viața eroului, Quijote ar fi dat într-altă „*locura*", aceea de a mimetiza pastoralismul. Își și propusese o listă de noi nume pastorale: Quijotiz, Panzino etc.

Principiul estetic în numele căruia Cervantes combătea literatura de tip ariostesc (uitînd de altfel că ea aparține poeziei curate și confundînd-o cu literatura propriu-zis epică) era acela al imitației naturii. Părerile literare ale lui Cervantes par a fi acelea ale canonicului discutînd cu *el cura*, atunci cînd Quijote va fi într-un coteț tras de boi. *El cura* detestă comediile pline de „*disparates*" ca și cărțile de cavalerie, trecînd peste unități, în loc de a fi

„*espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres e imágen de la verdad*".

Cervantes vrea o literatură întemeiată pe verosimil, pozitivă, încărcată de observație morală și socială. Și spre a o face dorită, inventează un nebun zburînd pe loc pe un cal de lemn Clavileño și combătînd demoni inexistenți.

Aci nu-i numai curată polemică literară, ci și o aluzie fină, curentă și ea, la credulitatea oamenilor în materie de *encantamientos* și *hechicerías*, cu efecte juridice regretabile. Astfel, Inchiziția din Cuenca intenta proces în 1531 unui doctor Torralva fiindcă ținea captiv printr-un inel un demon și călătorea dus și întors într-o noapte la Roma călare pe un băț. Procesele Inchiziției în materie de acte de vrăjitorie sînt numeroase și cum vedem Cervantes, înaintea lui Feijóo, a încercat să zdruncine o așa de funestă eroare.

Este hotărît însă că după ce și-a ales eroii, Cervantes s-a lăsat călăuzit în totul de firea lor intrinsecă. Quijote și Sancho nu sînt abstracțiuni, ci ființe vii și e greșit a-i socoti ca termeni antinomici. Scriitorul se slujește de ei dialogic, strecurîndu-și ideile, cînd prin unul, cînd prin altul, fără deosebire, fără nici o preocupare de simetrie didactică.

Ce e Quijote? Un nebun trăind cu capul în nori! Da și nu, căci în chiar cursul scrierii se admite că eroul e un

„*loco llano de lúcidos intervalos*", „*un cuerdo loco, y un loco que tiraba a cuerdo*".

Cît despre Sancho, cel socotit pozitiv, *el barbero* se miră pe drept cuvînt de credulitatea lui:

„nu mă mir atît de nebunia cavalerului, cît de simplicitatea scutierului".

Pornind de la realitatea vie a eroilor, Cervantes a înțeles structura lor și s-a lăsat furat, intenționat (nu mai e nici o discuție) spre alte semnificații. Putea scriitorul să osîndească integral, în numele prozei, poezia însăși, repudiind visarea? Dar indiciile plăcerii de a se lăsa pe aripile fabulei magice, cavalerești și pastorale, se văd la tot pasul. Quijote știe că e nebun și că lumea îl socotește drept atare. El însă are o filosofie a nebuniei, care e aceea a refuzului de a accepta realitatea. Universul fantastic în care trăiește Quijote este singurul în care se poate realiza frumosul lui suflet. Închis în cușcă, nebunul e fericit totuși că poate fi „*valiente, comedido, liberal, bien criado, generoso, cortes, atrevido blando, paciente, sufridor de trabajos, de prisiones, de encantos*", cum și este în adevăr. Quijote bănuiește prea bine că Dulcinea nu există. El nu urmărește decît exercitarea capacității lui de iubire castă și a tuturor forțelor lui sufletești virtuoase.

„Gîndești tu — zice el lui Sancho care nu pricepe firește subtilitatea — că toate acele Amarilis, Filis, Silvii, Diane, Galatee și altele de care sînt pline cărțile, romanțele, prăvăliile bărbierilor, comediile, au fost într-adevăr doamne în carne și

oase, şi că au aparţinut acelora care le celebrează şi le-au celebrat? Nu, desigur, ci cei mai mulţi şi le închipuiesc ca să dea un pretext versurilor lor şi pentru ca lumea să-i socotească îndrăgostiţi şi ca oameni meritînd dragostea."

Quijote, deci, proclamă necesitatea ficţiunii ca un cîmp de realizare ideală a aspiraţiilor noastre. Şi într-adevăr, don Quijote în sfaturi şi Sancho în faptă se dovedesc nişte perfecţi oameni de stat. Sancho, care nu ştie să scrie şi să citească, arată stofă de guvernator. Date fiind rezistenţele realităţii, este clar că numai datorită fanteziei ducelui, care aplică metoda Abu-Hasan din *Halimá*, darurile celor doi oameni pot fi revelate. Visul devine, aşadar, un cîmp de desfăşurare a energiilor. Cervantes cădea şi aci pe o temă specific spaniolă, aceea din *La vida es sueño* de Calderón. E de observat de asemeni că don Quijote, care crede cu fervenţă în invizibil, are îndoieli asupra solidităţii realului.

Sancho nu-i în intenţia lui Cervantes o imagine răsturnată a lui Quijote, ci un complement. Sensul general al scrierii s-ar părea că este în gîndul autorului acesta: numai un om sărac cu duhul, un *simple*, un *bobo* ca Sancho şi un nebun ca Quijote sînt în stare de a crede şi a îndrăzni. Sancho e laş, plîngăreţ, se vaită în barca în care Quijote păşeşte aşa de absurd de imprudent (ca şi Cristofor Columb), însă e credincios *(„yo soy fiel")*, nu pune prea mult temei pe spiritul lui critic de ţăran şi-l lasă pe Quijote să decidă.

„Todas las cosas que tienen algo de dificultad te parecen imposibles"

îi reproşează Quijote care este însă mulţumit de fidelitatea lui. Un vizionar ca Quijote are nevoie de un spirit ca Sancho, de o iubire fără condiţii, gata de a se potrivi oricăror fantezii.

Acestea sînt sensurile imediate, suprapuse treptat de la intenţie pînă la creaţie, şi documentate în paginile scrierii. Apoi penumbrele au început să crească. Putem să mai observăm că *Don Quijote* exemplifică contrazicerea internă a sufletului spaniol între o ima-

ginație reprimată de bunul-simț și o înțelepciune rudimentară, lipsită de aripi deși capabilă de ferventă. Quijote e gotic, Sancho e celto-ibero-latin, *el cura* și *el barbero* sînt numai europeni. Quijote, lăsat în voia lui, este extravagant ca un normand în spațiu torid, Sancho e de o poziție obiectivă nastratinescă. Contradicția se verifică estetic în rezultatele obținute de Cervantes. Dacă ar fi crezut mai adînc în utopie, ar fi făcut din Quijote un erou serios septentrional, un constructor de lume nouă, ca Robinson. Cu un spirit critic mai liber ar fi scris o parodie în genul burlesc italian. *Don Quijote* nu-i nici poezie, nici proză, e un *„auto sacramental"*. La Cervantes grotescul himeric și cel teluric stau într-un echilibru constant cu sublimul. Se mai poate observa că Quijote are mentalitate paseistă și medievală, că e un catolic pur, fiind în luptă cu încercarea de a trăi în prezent a celorlalți eroi.

Ceea ce mai surprinde în opera lui Cervantes este acest fenomen propriu poate întregii literaturi spaniole. Citită rînd cu rînd scrierea e plină de duh și este de o perfecție stilistică savantă, conciliind fraza ciceroniană cu debitul folcloric. De departe parodia se-ntunecă, ia tonurile sumbre ale fumului unui *auto de fe* nebunia lui Quijote pare fanatică și obstinată, iluziile lui înseși (turme fără capăt, procesiuni mortuare, procesiuni de ploaie, mori de vînt, actori mergînd pe cîmp în costume sinistre, într-un peisaj de colb calcaros și de creste dezolante) înspăimîntă și justifică suspiciunile lui Quijote. Străinul aruncă pe umerii cavalerului ambulant ciliciile aspre ale prejudecăților lui despre Spania, și eroul apare suspect în visare ca un inchizitor de El Greco, sever în religia lui ca Torquemada lui V. Hugo. Dacă Quijote ar fi ales în locul credinței în lumea cavalerească drumul ascezei și Dulcinea lui ar fi fost Fecioara Maria, se poate închipui ce tristă ar fi fost celula lui, ce dură macerarea cărnurilor unui om care pretinde senin lui Sancho să se biciuiască de cîteva ori. Quijote, pentru noi, e o Sfîntă Teresă a cavalerismului, precum Sfînta Teresa e o vizionară quijotescă în spațiul claustral, *hidalgos* amîndoi.

Parțiale quijoterii se pot distinge și în alți autori. Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoça (1581?—1639) mexicanul ironizat de Quevedo pentru pretențiile lui nobilitare, era un personaj romantic, un mic monstru damnat. Cocoșat și la piept, și la spate, părea umflat cu pepeni și nu se știa, cînd mergea, așa ziceau răuvoitorii, dacă pleca ori venea. Avea barba roșie și era mic de statură, un *enano* velazquezian. Comedia *Las paredes oyen* aduce, după toate aparențele, niște preocupări personale. Don Mendo, iubind pe frumoasa văduvă doña Ana, o bîrfește, făcînd-o urîtă și vîrstnică în scopul onorabil de a îndepărta un rival. Cu toate explicațiile, doña Ana, care a auzit *(las paredes oyen!)* nu mai vrea să știe de el, dintr-o ură de femeie împotriva căreia fie și-n glumă s-a făcut aluzie la vîrstă. De această împrejurare profită Don Juan, om urît (ca însuși Alarcón) care învinge precum îi prezisese sluga:

Unui Narcis de la curte
un serafim uman
îi rezistă un secol, și în fine
fu aflată în brațele unui pitic.

Credința urîtului în valoarea sa personală nu-i străină de quijoterie.

Din *La verdad sospechosa* a ieșit *Le Menteur* de Corneille. Don García, student din Salamanca, minte abundent și fără a clipi, dintr-un spirit meridional de palavră și dintr-o mare dorință, iberică, de a se ilustra:

A avea faimă este lucru mare,
Nu are de a face prin ce mijloc.
Să-mi meargă vestea în toate părțile,
Fie și de ar murmura împotrivă-mi,
De vreme ce unul, pentru a cîștiga renume,
A dat foc templului din Efes.

Prin urmare don García e mușcat și el de viermele lui Quijote, deși acela nu minte niciodată, intenționat cel puțin. De fapt parte din minciunile tînărului sînt debitate spre a scăpa de o logodnică pe care vrea să i-o dea

tată-său și pe care el n-o cunoaște, căci altfel ar accepta-o, fiind tocmai aceea pe care vrea s-o păstreze mințind. Palavrele lui don García sînt pline de fantezie, semn de invenție epică. García pretinde a se fi căsătorit în următoarele împrejurări: A fost surprins în casa fetei unui cavaler nobil din Salamanca. Atunci se ascunse îndărătul patului, însă ceasul lui bătea ora douăsprezece. Intrigat, tatăl fetei se informează asupra zgomotului. Fata (inventează García) ar fi zis că vărusău i-ar fi încredințat ceasul să-l dea la reparat. Tatăl merge spre pat să ia ceasul, García îi întinde din greșeală pistolul, care se descarcă. Scandal. Amenințat cu „ziduri de spade", García e nevoit să ia pe fată de nevastă. Părintele studentului crede acest basm, iartă și vrea să vadă nora. Tînărul n-o poate aduce, fiindcă e... gravidă. Imaginația lui e promptă în cele mai dificile situații. Apare un Don Juan, căruia pretinsese a-i fi risipit în duel creierii pe jos. Nu-i nimic anormal. Știa un descîntec cu care făcuse să-i crească unuia un braț tăiat de spadă (oare don Quijote nu credea în balsamul lui Fierabras cu care îndemna pe Sancho să-l ungă cînd ar fi fost retezat în două de vreun adversar?). Rugat să-i comunice descîntecul, declară că e în ebraică:

TRISTÁN
Și tu știi limba ebraică?
DON GARCÍA
Asta-i vorbă!
Mai bine decît castelana:
Vorbesc zece limbi.

Don García nu e un simplu mincinos, ci un închipuit vizionar, un elev al lui don Quijote[1].

Născut din părinți italieni, don Agustín de Moreto (1618—1669) scrie o comedie lipsită de concitația spaniolă. Om pașnic, „*clérigo de órdenes menores*", avea reputația de a cîrpi piese vechi. Originalitatea lui e dubioasă și nu-ntîlnești la el nimic dezordonat și tumultos. Teatrul lui este desiberizat și seamănă perfect cu acela

[1] Ruiz de Alarcón, *Teatro*. Segunda edición. Prólogo y notas de Alfonso Reyes. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1923.

al lui Molière. *El lindo don Diego* prezintă tipul marchizului ridicul molieresc, un filfizon prețios și încă și mai mult, zănatec. În Franța domnea „prețiozitatea", în Spania bîntuia „culteranismul". Mosquito, servitor, dă Beatricei, subretă, lecții de „contesă", iar aceasta se conformează zicînd:

„Ce intenție te aduce neutral, umilit la coturnii mei?" „Jesús — zice don Diego, auzind-o — cum vorbește! Asta e stil de sînge regal... Faima voastră sonoră are ecou nu de student, ci de trîmbiță zburătoare..."

Don Diego e infatuat, stă între două oglinzi, dichisindu-se, ca să se vadă și din față și din spate și are sentimentul, greșit, că toate femeile suspină după el:

Nu trec pe sub balcoane
Unde să nu fie baterie;
Apoi cînd trec pe la grilajele ferestrelor
De unde mi se îndreaptă tunuri,
Sînt surd la suspinele
Care-mi împuie urechile...
Știu o femeie
Care și-a lăsat sînge de două ori
Fiindcă m-a văzut într-o zi.

Capacitatea de iluzie a lui don Diego e un donquijotism mărunt.

În domeniul liricii este cazul de a semnala cîte o trăsătură donquijotescă la Góngora și la Villegas. Cel dintîi, fugind cu totul, cîteodată, de planul logic al poeziei, se înfundă într-o criptografie tot atît de indescifrabilă ca și demonologia lui Quijote. Pentru vremea în care scria poetul, solitarismul acesta e un fenomen iberic și are ca explicație, în primul rînd, imensul orgoliu al poetului de a rămîne distant. La Villegas constatăm o infatuare uriașă, inocentă ca și vanitatea lui don Quijote.

Azi, noțiunea de gongorism este echivalentă cu extravaganță și obscuritate poetică, însă puțini știu că vorba derivă de la numele poetului spaniol Luis de Góngora y Argote (1561—1627). De fapt gongorismul



e un aspect al culteranismului, o mișcare literară analogă purismului modern care fuge de contactul cu vulgul. Góngora „*deseava hacer algo que no fuese para el vulgo*“, ci pentru „*los cultos*“, adică, am zice azi, pentru oamenii cu educație și sensibilitate artistică. Nu e cazul de a studia aci gongorismul, dar se poate da o indicație. Gongorismul lui Góngora e înrudit cu marinismul Cavalerului italian Giambattista Marino (1569—1625), cu unele deosebiri. Caracteristice marinismului sînt, după B. Croce, senzualismul și ingeniozitatea, reprezentînd, la drept vorbind, o singură notă, aceea a conceptismului, a artei de a face „*concetti*“, adică metafore noi și paradoxale, în stare de a surprinde:

È del poeta il fin la meraviglia
(parlo de l'eccellente e non del goffo);
chi non sa far stupir, vada alla striglia!

Aceasta e arta poetică a lui Marino. Senzualitatea nu implică lipsa sentimentului, ci numai incapacitatea de a trece de la cămașa senzațională a poemului la vibrațiuni sufletești. Cu aceste observări, opera lui Marino rămîne inteligibilă și rezonabilă.

Gongorismul e mai complicat. Preocuparea de imagini este obsedantă, dar e unită cu căutarea excesivă de expresii noi *a lo culto*, de inversiuni pedante, de obscure aluzii mitologice, care au ca rezultat o frază poetică chinuită și inextricabilă. Fondul rămîne logic, dificultatea e numai gramaticală. Góngora era un Mallarmé al vremii și un Paul Valéry, vorbind prea hiperbolic sau prea epigramatic și avînd nevoie de exegeți. Poezia postbarbiană romînă intră în formula strictă a culteranismului gongoric. Iată un scurt specimen, tradus cu fidelitate:

Patru sau șase goi umeri
De două stînci ori trei
Fură puțin spațiu mării,
Și mult agrement.

Cum le simt undele,
Bătut spune piciorul,

Căci pulbere a pietrelor
Apa repetată este.

Modest de sublimă
Încinge culmea un dafin,
Încununînd cu speranțe
Pe pilotul care-l vede.

Verzi raze ale unui palmier
Dacă nu lucitor, omenos,
Nord frunzos, călăuzesc
Sfărîmata barcă.

În primele două strofe „îndrăzneala", pe atunci, a metaforelor este evidentă. Stînci: umeri goi; val: apă repetată; împroșcătura valului: pulbere a pietrelor. Sintactic, fraza nu-i scandaloasă. Mai departe dăm de stilul lui Paul Valéry: Dafinul încinge culmea promontoriului, dînd speranțe de bună debarcare pilotului. Palmierul are „raze" verzi, fiindcă reprezintă un far care, dacă nu este „lucitor" ca felinarul farului, este cel puțin tot atît de omenos ca el. Totdeodată palmierul e un Nord, mai clar, e un ac de busolă „frunzos", arătînd Nordul, așadar orientînd pe naufragiați. Procesul de sinteză e așa de înaintat, încît trebuie sforțare intelectuală din partea cititorului spre a intui raporturile în toată plenitudinea lor. Exemplul este inocent. În *Soledades* sînt criptografii imposibile care irită și disperează, și l-au făcut pe Menéndez y Pelayo să numească atare poetică semn de „nihilism", după ce un contemporan al lui Góngora, Francisco de Cascales vorbise de „ateism". Pe scurt, Góngora e un poet cu cheie.

Compunerile mai puțin hermetice sînt mariniste, întemeiate pe metafore ostentative:

Nu sînt toate privighetori
acelea care cîntă între flori,
ci clopoței de argint,
care răsună în zori;
trîmbițe de aur,
care dau onorurile
Sorilor pe care îi ador.

Nu toate glasurile voioase
sînt de sirene cu pene,
ale căror spume umile
sînt verzii ulmi,
dacă rămîi uimit
la suavele clamori...

Artificiosul care subjugă
și dulcele care mîngîie
nu e al acelei viori ce zboară,
nici al cesteilalte lire neliniștite;
alt instrument scoate
accente mai adînci.

Să se observe, lucru curent în secentism, că metaforele devin niște adevărate calambururi plastice, opere de ingeniozitate cum e cazul cu el *„violín que vuela"*, pentru privighetoare. Floarea-soarelui, într-o altă poezie, este *„matusalén de las flores"* sub raportul duratei. Aci Góngora (serafic în stilul mallarmean), e un Anghel străvechi cîntînd desfolierea și moartea florilor, după longevitatea lor:

Aflați, florilor, despre mine,
ce s-a întîmplat de ieri pînă azi,
ieri fui minune,
iar azi nu sînt nici umbra mea.
  Zorile mi-au dat ieri leagăn,
noaptea mi-a fost sicriu,
aș fi murit fără lumină,
de nu mi-o împrumuta luna.

Însă inefabilul florilor e o temă destul de veche în poezia italiană, în care cavalerul Marino în al său *Adone* scosese efecte inedite, quasisimboliste. Secentiștii cîntau de asemenea cu predilecție părul, din interes barochist pentru circumvoluții. O *canción* gongorică despre nimfa Corcilla fugind de la Aquilon, amintește tehnica excesiv bijutieră a lui Bernini în grupul Apollo și Dafne:

Vîntul delicat
face din părul ei
o mie de noduri crețe pe spatele alb.

Nimic nu e nou, totuşi, sub soare. Barochist în felul acesta fusese Petrarca:

Erano i capei d'oro a l'aura sparsi
Che 'n mille dolci nodi gli avolgea.

Lucru curios. Acest poet *a lo culto*, considerat de spanioli mare poet, a scris poezii solide în care nu-i de loc gongoric, ci un cîntăreţ al vieţii tihnite, în versuri calme şi pline de un superior umor. Iată cîteva strofe ştrengăreşti ca ale lui Eminescu juvenil[1].

Slobod o vreme şi fără grije,
Amor, de şiretlicurile tale
în corul satului
cîntam aliluiele mele.

Cu cîinele şi cu dihorul
şi cu carîmbul de antilopă
(ca fiind mai trainici la cîmp
şi spre a păstra pe cei de catifea)

băteam cîmpul verde
străbătut de mii de gîrle,
ca şerpi de cristal
prin iarba măruntă,

aci cîntînd pe malul apei,
aci vînînd la desiş,
după cum îmi ieşeau în cale
iepurii sau Muzele.

Mă întorceam acasă noaptea,
dormeam vise de libertate,
nu mă trezeau necazurile
în timp ce mă lăsau purecii.

La crîşmă altădată
îi trăgeam o tăbăceală bună
primarului la cărţi
şi popii la şah.

---

[1] Miguel Artigas, *Don Luis de Góngora*, biografia y estudio crítico. Madrid, 1925.

Guvernam lumea de aci
dînd ajutor cu suflul
în pînzele catolice
care străbat apele Britaniei.

Și devenit un alt Hercul
strămutam coloanele sale
de la Gibraltar în Japonia
cu al său al doilea *plus ultra*.

Nota caracteristică a clasicizantului Don Esteban Manuel Ruiz de Villegas este o enormă, extravagantă vanitate literară. Culegerea lui de versuri *Eróticas* apare cu un frontispiciu avînd un soare răsărind și această legendă: *Me surgente quid istae?* Își botezase copiii cu nume duble foarte literare: Serafin Antonio, María Violante, Rosa Francisca, Bartolomé Bernando, Leonor Antonia etc. E adevărat că încrederea în durabilitatea operei poetice se găsea exprimată în Horațiu, însă Villegas depășește toate măsurile obișnuite ale bombasticului:

Tinerimea mîndră
care va veni în vremurile ce vor urma,
mă va vedea de la ferestre
lucind printre nourii auriți
ca soarele dimineții,
însă nu ca un soare, ci ca o mie de sori.
Munții de diamant
se vor preface în pulbere, focul în fum
(mult cred în mine)
iar Atlante își va vedea culmea prefăcută în atomi
înainte ca Lete să pună stăpînire
printr-un semn trist pe numele meu.
Colosul din Rodos
și după el piramidele de la Nil,
zidurile caldeene
și toate lucrurile mărețe
pe care le preaslăvește fantasia omenească
nu vor atinge faima mea.

Îngîmfarea e atît de donquijotescă, încît versurile devin grațioase. De altfel Villegas e un poet foarte talentat, fie în traduceri (Horațiu, Catul, Anacreon) fie în operele originale. Compozițiile lungi, ode cu mare aparat erudit, mitologic, după maniera horațiană, sînt încărcate și plictisitoare ca operele de același soi ale lui Chiabrera și Testi. Cu drept cuvînt Ducele de Rivas, într-o romanță, spune despre el:

Don Esteban de Villegas
Español Anacreonte,
En versos cortos divino,
Insufrible en los mayores.

S-a făcut mare caz de o cantilenă din *Delicias* unde o păsărică se vaietă că un țăran i-a furat cuibul:

Yo vi sobre un tomillo
quejarse un pajarillo

sau în traducere liberă:

pe o creangă mică
Plîngea o păsărică.

E o compoziție puerilă în stilul Văcărescu[1]. Meritul lui Villegas stă în anacreontice unde paradoxala lui îngîmfare se amestecă cu cea mai încîntătoare bonomie, precum la don Quijote delicateța se unea cu închipuirea de sine.

Ca în Italia *Divina Comedie*, ori în România opera lui Eminescu, *Don Quijote* devine în Spania obiectul unei exegeze multilaterale și o mină de interpretări. În general critica se menține pe presupunerea unei intenții satirice din partea lui Cervantes. G. Lanson exprimă punctul de vedere mijlociu susținînd că istoria quijotescă ne-nvață „*les dures leçons qu'inflige la réalité aux idéalistes, qui se flattent de la dominer sans la connaître*". De această opinie este și Américo Castro[2] care pe deasupra caută să reabiliteze „gîndirea" lui Cervan-

[1] Villegas, *Eróticas o amatorias*. Edición y notas de Narciso Alonso Cortés. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1913.

[2] Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Revista de filología española, 1925.

tes și să-i determine izvoarele în ciuda părerii lui Menéndez y Pelayo că ideile scriitorului nu depășesc „*los limites del buen sentido*".

Prin Miguel de Unamuno, quijoteria devine ca și bovarysmul lui Jules de Gaultier[1] indicele unei filosofii[2]. Nebunia lui Quijote e luată în serios și proclamată *Weltanschauung*. Un poet de altfel, Don Ventura Ruiz Aguilera (1820—1881) încercase să cînte pe don Quijote, înnobilîndu-i „*la locura*":

> A lupta mereu!... acesta e destinul omului;
> și celui care luptă neînfricoșat, cu credința arzătoare,
> gloria îi dă laurul ei divin...
> Dacă vreunul a primit mișcat de compătimire
> pe generosul *hidalgo* al lui Cervantes,
> cîți nu rîseră cînd îl văzură căzut!
> El atribuie unor giganți chimerici
> faptele prodigioase ale delirelor sale,
> și este batjocura copiilor și a ignoranților.
> Dar, dîndu-le trup, își închipuie
> că curăță de monștri pămîntul,
> și omului bun îi smulge plînsul.
> Așa trebuie să sufere, în crud război,
> (fără pact rușinos și fără preget)
> contra răului ce doboară pe slabi,
> acela care, aprins de focul ceresc
> al carității nestinse, nu așteaptă
> numai imboldul leneș al interesului propriu.

Unamuno are nostalgia evului mediu și visează „*los espasmos del milenario*". Prezentul îi repugnă prin lipsa de problemă. „*A nadie le importa nada de nada*".

---

[1] Propoziția lui Gaultier „*cette faculté est le pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est*" în dezvoltările ei (*Le Bovarysme*, nouvelle édition, Paris, Mercure de France, 1921) este definiția însăși a donquijotismului. Obiceiul acesta de a ridica la general individualul fictiv a devenit curent. Faustismul lui Spengler, bovarysmul lui Gaultier, quijoteria lui Unamuno, luciferismul lui Blaga sînt cîteva exemple. Un italian, Angelandrea Zottoli, în *Il sistema di Don Abbondio* (Bari, Laterza, 1933) se străduiește a formula donabbondianismul ca filosofie a pasivității în baza romanului manzonian.

[2] Miguel de Unamuno, *Don Quijote y Sancho según Miguel de Cervantes Saavedra* explicada y comentada por... Cuarta edición. Madrid, Renacimiento, 1931.

în fața unui act oarecare de generozitate, eroism, nebunie, toți acești stupizi *bachilleres, curas y barberos* nu se întreabă decît: „în ce scop?". Unamuno e profetul ilogicului iar *„los bachilleres" (les clercs)* sînt servanții logicii, ai „scroafei de logici". Se simte, după el, necesitatea unei cruciade pentru eliberarea mormîntului lui don Quijote, din puterea *„de los bachilleres, curas, barberos, duques y canónigos"*. Metoda filosofului e frenetică, întemeiată pe *„las visiones sin razón"* de care ascultă. La obiecția posibilă că nebunia rămîne oricum o singularizare, Unamuno introduce elementul delirului colectiv: „— O nebunie oarecare încetează de a fi nebunie dacă se face colectivă, dacă devine nebunia unui întreg popor, întîmplător a întregului gen uman. În măsura în care o halucinație se face colectivă, populară, socială, încetează de a mai fi halucinație spre a se converti într-o realitate". Astfel Unamuno este, cu vrere sau fără, promotorul mișcărilor totalitare, al „aventurilor". (În sens intelectual este și el un *„pícaro".)* Cuvintele lui de ordine sînt „febră neîncetată", „sete de oceane insondabile și fără țărmuri".

„Procura vivir en continuo vértigo pasional, dominado por una pasión cualquiera. Sólo los apasionados llevan a cabo obras verdaderamente duraderas y fecundas".

E de la sine înțeles că Unamuno va fi un adversar al spiritului critic, al pretenției raționale de perfecțiune. (Această atitudine anticriticistă, direct ori indirect, a pătruns pînă la noi.) Pentru gînditorul iberic, impecabilitatea e o vorbă *„estúpida"* și poetul cel mai impecabil e cel mai puțin poet, precum omul care n-a spus în viața lui *„una tontería"* este omul cel mai *„tonto"*.

Bizuit pe această filosofie a sublimei demențe, Unamuno face, pe capitole, o exegeză idealistică a vieții lui don Quijote.

Aceste idei sînt amplificate în *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*[1], operă de

[1] Cuarta edición, Madrid, Renacimiento, 1931.

gîndire „mitologică" (de fapt mai mult patetică), cultivînd contradicția

„*Porque es la contradicción intima precisamente lo que unifica mi vida, le da razón práctica de ser*", profesînd oroarea de definiții și de filosofie profesională:

„*El mundo intelectual se divide en dos clases: dilettantes de un lado y pedantes de otro*".

Inspiratorul principal este „fratele", „*el hermano*" Kierkegaard.

Pe Unamuno nu-l interesează „umanitatea" sau orice altă abstracție asemănătoare, ci individul concret „*el hombre de carne y hueso*", fenomen unic și insubstituibil.

„*Cada hombre es, en efecto, único e insustituible; otro yo no puede darse; cada uno de nosotros — nuestra alma, no nuestra vida — val por el Universo todo*".

Problema vitală este dar aceea a destinului nostru individual și personal, a nemuririi sufletului „personal". Ea nu se rezolvă cu rațiunea, fiind o chestiune de viață.

Ceea ce ne interesează într-un filosof este mai puțin gîndirea, cît omul. Unamuno vrea să spună, cu alte cuvinte, că trăirea problemei prețuiește mai mult decît rezolvarea ei rațională. Persoanele care nu gîndesc „*que con el cerebro*" dau profesionali ai filosofiei.

„*No basta pensar, hay que sentir nuestro destino*".

Rațiunea e un produs social, o mortificare practică a vieții (bergsonism!). Inteligența se hrănește cu concepte, cu cadavre. Ceea ce tortureează pe omul viu este foamea de Dumnezeu, „*el hambre de inmortalidad*".

„*No quiero morirme, no, no quiero ni quiero quererlo; quiero vivir siempre, siempre, siempre, y vivir yo, este pobre yo... yo soy el centro de mi universo, el centro del universo... Nada hay más*

universal que lo individual... Cada hombre vale más que la humanidad entera, ni sirve sacrificar cada uno a todos...“

Omul aspiră la divinitate, dar fără a renunța la „eul“ lui istoric. Unamuno critică sistemele spiritualiste și materialiste în măsura în care amenință prin soluții de nemurire abstractă integritatea eului:

„y la inmortalidad que aspetecemos es una inmortalidad fenoménica, es una continuación de esta vida“.

Misticismul catolic însuși prezintă pericolul de a absorbi *„en Dios la propia personalidad“*. De altfel Dumnezeu însuși nu poate fi voit de ființa noastră intimă decît ca *„personalización del Todo“*, *„la Conciencia eterna e infinita del Universo“*, ființă irațională dibuită pe calea dragostei. Plămînul dovedește existența aerului în clipa de asfixie și spiritul uman existența divinului prin setea lui de nemurire. Avem cîteodată momente de *„ahogo espiritual“*. În privința raportului de la om la divinitate, omul ar avea comprehensiunea Totului, și Totul comprehensiunea paternă a părților.

„Y este Dios, el Dios vivo, tu Dios, nuestro Dios, está en mí, está en tí, vive en nosotros, y nosotros vivimos, nos movemos y somos en El“.

Toate acestea sună a panteism spiritualist. Într-adevăr, Dumnezeu este conștiința universală *„que envuelve y sostiene nuestras conciencias“* și gînditorul se întreabă dacă trebuie numit *Ello* o *El (It* or *He)*, cu pronume de persoană ori de principiu abstract. Totuși, Unamuno ca iraționalist nu rezolvă nimic și rămîne pe malurile chestiunii. De pildă, întrebarea existenței *(ex-sistere)*, adică a realității, în afară de conștiința noastră, a divinității, i se pare *„racionalmente insoluble“* și se satisface cu *„el sentimiento de lo divino“*, cu credința, care și ea *„es una forma de conocer“*. Iar credința

„supone un elemento personal objetivo“.

Credința e puterea creatoare a omului. Bunăoară, față de afirmația științei că totul se transformă fără a se pierde, se poate nutri nădejdea

„que hay un espejo de eternidad en que se suman, sin perderse unas en otras, las imágenes todas que desfilan por el tiempo“.

Însă credința e o sforțare a sufletului amestecată cu teamă *(temor, angustia, „Angst“)* întemeiată pe *„incertidumbre“* și pe disperare. Marii eroi au fost niște deznădăjduiți care *„por desesperación acabaron sus hazañas“.*

În general viața noastră e tragică, expusă primejdiei morții eterne, lipsită de propoziții sigure. Însă durerea nu trebuie să ducă la pesimism. Ea nu este decît dovada obstacolului pe care materia îl opune spiritului. Așa precum durerea fizică ne amintește că avem organe lăuntrice, *„el dolor espiritual“*, *„la angustia“* dezvăluie limita pe care universul vizibil o pune lui Dumnezeu,

„la barrera que la inconciencia, o sea la materia, pone a la conciencia“.

Unamuno analizează felurite forme de salvare a sufletului și rămîne nemulțumit. Nici una nu respectă năzuința integrității sufletului istoric care nu se poate gîndi fără trup.

„¿Qué puede ser la vida de un espíritu desencarnado?“ „Qué puede ser un espíritu así? ¿ Qué puede ser una conciencia pura, sin organismo corporal?“; „...suprimida toda materia; ¿ en que se apoya el espíritu?“.

Soluția unei mîntuiri colective, în comunitate creștină, nu garantează individualitatea:

„¿qué es cada conciencia individual? ¿ qué es de mí...?“.

O observație acută asupra consecințelor căreia nu se insistă e aceea asupra incompatibilității unei conștiințe clare cu beatitudinea. Viziunea beatifică, absoarbe în Dumnezeu orice personalitate, anulînd-o. Raiul pacific este o nirvana. Viața eternă de absolută

fericire este dar inconceptibilă. Sufletul nostru aspiră nu la absorbție, la pace, ci la o ascensiune eternă, făcută din speranță și incertitudine, la un purgatoriu veșnic.

Consecința practică sau mai degrabă proba morală (căci un sistem filosofic e mai adesea o *„justificación a posteriori de nuestra conducta“* a acestui adevăr „cordial și antirațional“ se formulează așa:

> *„obra de modo que merezcas a tu propio juicio y a juicio de los demás la eternidad, que te hagas insustituible, que no merezcas morir“*.

Fă-te de neînlocuit, dă finalitate umană personală universului. Să facem astfel încît nimicul, de ne va fi rezervat, să pară o injustiție, să luptăm împotriva destinului, chiar fără speranță de victorie, să combatem quijotește. În plan civil, profesionistul trebuie să-și facă obligațiile religios, depășindu-se pe sine însuși, afirmînd valoarea unică a prezenței sale, *„apasionadamente, trágicamente si se quiere“*.

Evident, ceea ce e valabil pentru individ se aplică și la grupul uman. Unamuno glorifică gregarismul, bazat nu pe abstracțiune, ci pe conștiința frăției în fața tragicului existenței. Spiritul lui Torquemada fîlfîie ușor prin paginile lui. Solidaritatea fiind o consecință a revărsării asupra altuia a iubirii de mine, orice molestație ieșită din bună intenție e mai acceptabilă decît o indulgență frigidă.

> *„Hay mucha más humanidad en el inquisidor“*.

Chiar războiul își găsește îndreptățirea ca fiind *„escuela de fraternidad y lazo de amor“*.

Sentimentul tragic al vieții îl au nu numai indivizii, ci și popoarele. În această situație este Spania, simbolizabilă în *„Nuestro Señor Don Quijote, el Cristo español“*. Desconsiderată de Europa, Spania trebuie să înfrunte ridicolul punîndu-se sub semnul lui Quijote, combătînd Renașterea, așa cum a mai făcut în Contrareformă, pentru un nou ev mediu, spre a se război cu

toți cei care se resemnează, fie catolici, fie raționaliști, fie agnosticiști.

„El más alto heroismo para un individuo, como para un pueblo, es saber afrontar el ridículo“.

Quijotismul este

...„todo un método, toda una epistemologia, toda una estética, toda una lógica, toda una ética, toda una religión sobre todo; es decir toda una economía á lo eterno y lo divino, toda una esperanza en lo absurdo racional“.

În numele lui don Quijote, Unamuno profesa un naționalism, o speranță în insubstituibilitatea Spaniei pe lume și pomenea chiar cuvîntul „misiune“. El îndemna la nebunie, „*locura*“ sau cum s-a spus la noi, unde sistemul a prins, la „aventură“.

Spiritul critic

Împotriva duhului de „*locura*“ lucrează în Spania un spirit critic, propriu latinului. Bunul-simț, moderația, priza asupra realității, plăcerea de a rîde, arta de a caracteriza oamenii și de a formula principii clare, acestea sînt note ce răsar la tot pasul în paginile scriitorilor spanioli. Este obicei în lumea continentală a se lua drept trăsătură de evanghelie plastica descriptivă a lui El Greco. Însă acesta denaturează tipul uman spaniol, dîndu-i aspecte de demență bizantină. Lumea lui e hagiografică, torturată și orientală, fețele oamenilor par iluminate de mii de lumînări și unse cu sudorile cerii. Fețele sînt subțiri, grecești și adesea palicărești. Fără a ignora fondurile psihice oculte ale omului iberic, Velázquez observă atent și caracterizează. Iată pe Felipe IV tînăr, în picioare, cu o scrisoare în mînă, cap prelung, figură austriacă, inocentă; sau pe același în armură, cu nas cocoșat, buze groase, cea de jos proeminentă, perciuni, expresie placidă cu ceva vindicativ și indurat. Aceeași figură placidă o are Felipe IV la vînătoare în portretul mustăcios în care ține în mîini pușca cea lungă. Felipe IV matur, cu mustața în furculiță, are ochii congestionați, o oribilă bărbie tumefiată. Buzele groase confirmă rigiditatea, obstinația și buna-creștere. Este evident că Felipe IV nu este spaniol, în Velázquez, ci un habsburg expus soarelui iberic. Țăranii din *Los borrachos*, spanioli aceștia, au figuri rustice, arse de soare, rîsetele amețite, idioate. *Bacchus* prezintă fizionomie de vechil. Fierarul bătrîn din *La fragua di Vulcano* e un om călit de trude și necazuri. Toți au figuri proletare, muncite.

Velázquez insistă realistic asupra chipului despiritualizat prin muncă și uzare a unei rase vechi, trecînd pînă la patologic. *El bobo de Coria*, prostul stînd lîngă niște tidve, are rîsul imbecil, ochii sașii. *El niño de Vallecas* oferă un cap cu nasul în vînt și gura deschisă, de o expresie prostească. *Marte*, cu coif baroc, posedă mustăți de pirat, trup de hamal, încrețit, legat la mijloc cu un cearceaf baroc. *Esop* e un tip de *licenciado* bătrîn, mizerabil și imberb, chinuit de foame și sărăcie, într-un anteriu soios, pus de-a dreptul pe piele. Doña Antonia Ipeñarrieta y Galdós cea cu fetița alături, îmbrăcată ca un om mare, încă tînără, păr negru, pomeți ieșiți, sperie prin expresia fanatică, bigotă, prin lipsa totală de cochetărie, într-un costum ca un sicriu cu nasturi, incomod ca corsetul țărăncilor. Tip de stareță rea. Pablillos de Valladolid, bufonul lui Felipe IV, cu barbă mică, figura spaniolă puțin berberă și desfacere inelegantă a picioarelor, are gestul declamator histrionic. Rîsul de comandă e în fond al unui prost și al unui umilit. Un *enano* al lui Felipe IV, stînd jos cu mîinile în poale, așa de mici că par retezate, are figura unui imbecil. Alt *enano*, elegant, cu o pălărie cu pene în mînă, ținînd un copoi mare cît un cal pentru el, se remarcă prin dignitate, prin expresia crispată de o suferință internă, de orgoliul jignit. *El primo*, piticul cu cap mare și *sombrero*, impresionează și el prin dignitate și tristețe. Un *truhán* al lui Felipe IV, în costum de militar lîngă piese armurărești risipite pe jos, cu tip de curtean și nas turtit, are o expresie plină de umor latin. Numai bufonul Pernía, prin cizmele lui și costumul extravagant aduce a cosac dur. E neuitată figura de babă a piticei din *Las meninas*. Bineînțeles și Velázquez vede psihicul aristocratic însă în toată complexitatea. Don Antonio Alonso Pimentel, în armură, cu moț pe cap, barbă albă, pătrată, ochi de mascur naiv, acuză o mare infatuare într-o poziție oficială de curtean. Sociabilitatea e vizibilă și în *La rendición de Breda*. Militarul care bate pe umeri amical pe cel oferind înclinat

cheia cetății e un tip de aristocrat plin de gingășie și de bună-creștere[1].

Oricît de exaltat și fantastic uneori pentru noi, și de altfel mai degrabă romantic, Goya scrutează contrastele, descrie realistic, cu sublinieri ale elementelor tipice. Familia regală e privită necruțător. Carlos III cu pușcă de vînătoare în mînă, tricorn pe cap, mănușa albă, imberb, negricios, slab, zîmbește imbecil cu o figură de pirat; Regina Maria Luiza, a cărei viață merită toate cenzurile, apare cu o pălărie-coteț pe cap (model Marie-Antoinette), cu un gest apucat al mîinilor. Uitătura și zîmbetul îi sînt de intrigantă, atitudinea, *populachera*, de cumătră. Aiurea e reprezentată chiar în costum españolesc, cu broderie neagră, ce-i dă o puternică înfățișare de „țață". În alt portret ține în mînă un evantai închis. Amîndouă brațele îi sînt aduse viguros pe pîntec. Degetele, de spălătoreasă, îi sînt pline de bijuterii. Regina e o brezaie, de o indiscreție bătătoare la ochi, cu căutătură luxurioasă și intrigantă, cu gestul de *„manola"*. Carlos IV, soțul acestei zăpăcite, puțin obez, mai păstrează ceva din dignitatea Bourbonilor, trădînd totuși subjecțiunea față de femeie. *Familia lui Carlos IV* e o fastuoasă diatribă. Infanta doña María Iosefa, îndărăt, bătrînă, foarte gătită și sulemenită, ca să-i lăsăm pe ceilalți cunoscuți, privește intrigant, atentă la *„pettegolezzi"*. Principele de Parma, don Luis, e plin de morgă și infatuare juvenilă. Cît despre *Ferdinand IV*, în mantie regală cu sceptru scurt în mînă, cu barbete, păr lăsat în breton pe frunte, e o figură realistică de un grotesc enorm, un *benêt*, gîtuit de hermină și colan. Același, în ținută de campanie, e o curată parodie, pe un fond cavalin. Postura lui, napoleoniană, cu această nenorocită figură, e complet ridiculă. Cine privește pe Goya însuși, în autoportretul său, obez, desfăcut la gît, cu ochi neliniștiți, semănînd la nas cu Beethoven, înțelege că pictorul e latin, un om de structură poto-

---

[1] *Velázquez* en el Museo del Prado. *Cuarenta y ocho ilustraciones* con texto de A. de Beruete y Moret. Barcelona, Edición del Patronato Nacional del Turismo.

lită și că exaltările sînt efecte ale unei „*furia*" subite, ori elemente secundare observate în obiectele lui.

În *La gallina ciega*, carton pentru un *gobelin*, nouă persoane se joacă de-a baba-oarba pe malul unui lac focos. Toată lumea este elegantă, festivă, cu gesturi de Figaro. Un tînăr îngenunchează, o fată cu capul dat violent pe spate, cu picioarele îndoite dedesubt sub rochia-i albă, rîzînd extravagant, pare o maimuță, o negresă substituită unei figuri occidentale. Impresia aceasta izbește des în iconografia umană spaniolă. Fizionomiile calde, latine au adesea nervozități în penumbră, un fond dezordonat și exotic. În *Fusilamiento en la Montaña del Príncipe Pío en Madrid*, militarii ochesc așa de aproape cu puștile cu baionete, încît parcă vor să împungă pe condamnați. Un osîndit central, cu cămașă albă, ridică brațele în sus. Fața-i neagră are o mobilitate de negru. Totul pare iluminat pe dedesubt. Generalul Urrutia, în alt tablou, cu baston, tricorn în mînă, e o figură uscată, iberică, deși omul nu-i slab. Ochii-i sînt pătrunzători. Nu e marțialitate, ci temperament de facționar, de șef de bandă. Patetice în imobilitate (remarcabil picadorul călare, prea elegant, blazat ca un Don Juan), figurile sînt teatrale în mobilitate. Într-o *agua-fuerte* ducesa despletită își ține capul în mîini, tragic, ca în fața unei catastrofe, în vreme ce o babă cu un conci își vîră un pumn într-un ochi, plîngînd grotesc, și asta fiindcă un cîine agonizează în brațele unui servitor. Aristocraticul se amestecă cu trivialul. Într-un proiect pe carton pentru un *gobelin*, o femeie, probabil tot Ducesa de Alba, în costum popular, se lasă privită din stînga și din fund de trei tipi pitorești și siniștri, întoarsă familiar spre o brută viguroasă, cu un fel de potcap în cap, înfășurată într-o mantie, și care e probabil un *torero*, posibil Pepe-Hillo. În alt tablou în ulei, impresionistic, ducesa apare în costum spaniol, cu evantai în mînă, cu cochetărie excesiv de volubilă, de actriță. De altfel cele două *Maja (La maja desnuda, La maja vestida)* sînt lipsite de decență. Contesa e prea temperamentoasă, prea „*manola*". Omul de jos, nici nu mai

e discuție, e văzut fără idealizări. Cartonul pentru „*El verano*" înfățișează patru țărani, dintre care unul la mijloc cu un mare pahar în mînă, poate Benito, *el tonto de la Duquesa*, „zice": Figură de idiot. Ceilalți, fizionomii arse, africane, rîsete stupide. Sînt beți. Unul toarnă din burduf vin prostului căruia îi cad pantalonii și un ciorap pe un picior. Cel cu burduful are ciorapi-jambiere, fără încălțăminte. În fund fortăreață. Atmosferă toridă, pulberoasă[1].

Percepția realității și cunoașterea pozitivistă a omului se poate urmări de asemeni în istorie. Pînă la *Historia de España* a lui Juan de Mariana, literatura spaniolă numără opere care arată traiectoria de la fabulă la portretul critic. După *Primera cronica general*, altă cronică redactată sub Sancho IV, *Gran Conquista de Ultramar* (secolul XIII) are de-a dreptul aspectul de roman cavaleresc și narează legende știute în spațiul gotic, ca aceea a *Cavalerului lebedei*. Cruciada la care a luat parte Godefroy de Bouillon capătă tonuri de basm. Baldovin, fratele lui „Gudufre" se bate cu două spade cu un balaur care-l mușcă. O spadă se îndoaie în gura reptilei și-i iese prin măsele. Cavalerul cheamă în ajutor numele Domnului și atunci dracul iese pe gura balaurului. Cavalerii asediază Ierusalimul bătîndu-l cu pietre dintr-o balistă pe care două babe și trei fete turce din cetate încearcă s-o vrăjească, pînă ce sînt ochite de creștini și omorîte.

Dar după aceste basme spiritul critic se consolidează și cronicarul devine un adevărat „*historiador*" cu sentimentul personalității umane și cu noțiunea adevărului. Remarcabil la Fernán Pérez de Guzmán (1376?—1460?) este că are o concepție istoriografică limpede, constînd din trei puncte: istoricul să aibă „*buena retorica*", să fie prezent la evenimente ori să-și culeagă știrile de la „*personas dignas de fé*", să nu publice istoria cît timp trăiesc puternicii despre care tratează,

„*porque el estoriador sea libre para escrivir la verdad sin temor*".

[1] *Goya en el Museo del Prado* (pinturas), *Cuarenta y ocho ilustraciones* con texto de Rafael Doménech. Barcelona, Edición del Patronato Nacional del Turismo.

Generaciones y semblanzas sînt o culegere de portrete mai mult epigramatice în care trăsătura fizică se amestecă cu cea morală. Metoda, cu mai multă finețe, evocă portretistica cronicarilor noștri, pe a lui Ureche îndeosebi. Despre Don Enrique al III-lea de Castilla se spune:

„...Însă pe la șaptesprezece ori optsprezece ani zăcu de boale multe și grele care-i slăbiră trupul și-i stricară sănătatea în așa fel că i se urîți și i se poci fața, pierzînd înfățișarea dintîi și suferi mari schimbări de fire: căci, de cazna și supărarea lungii boale, se făcu foarte trist și posac. Era încruntat la vedere și aspru la vorbire, așa că mai tot timpul ședea singur și melancolic."

Doña Catalina de Lancaster e zugrăvită în cîteva mișcări de penel:

„A fost această regină înaltă la trup și foarte corpolentă, albă, colorată și roșcată. La talie și la mișcările trupului părea mai mult bărbat decît femeie".

Alte portrete sînt și mai sintetice. Don Enrique de Villena:

„Știa multe limbi, mînca mult și era foarte muieratic".

Un portret excelent este acela al lui Don Juan II de Castilla, suveran iubitor de arte, însă cu desăvîrșire dominat de conetabilul Don Alvaro de Luna (zugrăvit și el cu vigoare):

„Toată autoritatea regelui era să iscălească hîrtii"[1].

Fernando del Pulgar (1436?—1492) în *Claros varones de Castilla* continuă arta portretistică a lui Fernán Pérez de Guzmán. Portretele sînt și mai succinte, cu o mînă mai artistă în sublinierea amănuntului fizic. De pildă, El conde Don Rodrigo de Villandrando:

„...fața îi era frumoasă și căutătura feroce".

---

[1] Fernán Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*. Edición y notas de J. Domínguez Bordona. Madrid, Ediciones de „La Lectura" 1924.

El conde de Cifuentes:

„...bine întocmit la membre, fața lunguiață și cinstită, nasul cam lung, peltic...".

Chiar în portretul strict normal, metoda epigramatică duce la definiții memorabile.

El conde de Medinaceli:

„a iubit mult femeile și a fost iubit de ele"[1].

Cu Diego Enríquez de Castillo (1433—1504?) în *Cronica del Rey Don Enrique el Cuarto*, portretul fizic și moral e dus la minuție:

„...Era (regele) persoană de statură înaltă, legat la trup, și cu membrele zdravene; avea mîini mari și degete lungi și cărnoase; la înfățișare feroce, ca și leul, încît privirile lui băgau spaimă în cine-l privea; nasul strivit și foarte oblu, nu că s-ar fi născut așa, ci fiindcă în copilărie fu lovit în el; ochii albaștri și cam risipiți, pleoapele cărnoase; cînd punea ochii pe ceva, privea lung; capul mare și rotund; fruntea largă; sprîncenele înalte; tîmplele scufundate; măselele lungi și întoarse în partea de sus; dinții deși și îngrămădiți; părul roșcat, barba lungă și rareori pomădate; pielea feței între roșu și oacheș; cărnurile foarte albe; picioarele lungi și bine înfipte; tălpile delicate etc."

Iată o temă în care putem urmări trecerea de la fabulos la critic. După încetarea conflictului între casa de Aragon și casa de Anjou pentru stăpînirea Siciliei, prin căsătoria lui Don Fadrique de Aragon cu Leonor de Anjou, o mulțime de căpitani și trupă rămînînd fără ocupație, în frunte cu Roger de Flor, *vice-almirante* de Sicilia, Berenguer de Entenza, Berenguer de Rocafort și alții intrară în slujba împăratului bizantin Andronic. Roger de Flor era născut la Brindisi, din tată german și mamă italiancă. Împăratul îi dădu titlul de *megaduque* și mai tîrziu pe acela de Caesar și pe o nepoată în căsătorie. Roger de Flor

[1] Fernando del Pulgar, *Claros varones de Castilla*. Edición y notas de J. Domínguez Bordona. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1923.

se transportă în Orient cu o armată de catalani, aragonezi și *almugávares*, trupe de pradă,

„*descendientes de los avares, compañeros de los hunos y godos*".

Împăratul bizantin se afla în mare încurcătură. Avea nevoie de mercenari, dar se și temea de ei. De aceea trimite pe Roger de Flor în Asia Mică să lupte împotriva turcilor. Istoricii bizantini pretind că aragonezii și catalanii făcuseră acolo mai mari pagube decît turcii înșiși. Armata lui Flor se așează apoi în Tracia Chersonesului, avînd conflicte cu genovezii din Pera, cu împăratul care nu le plătește solda, cu trupele alane. Mihail Paleologul, fiul împăratului, care nu-l poate suferi pe Roger de Flor îl cheamă la o întrevedere și-l lasă să fie omorît de alani. Catalanii, drept represalii, fac omoruri teribile și pun mîna solid pe Galipoli, în așa chip, încît iese vorba: „dar-ar răzbunarea catalanilor peste tine".

Lucru semnificativ, catalanii vîră în armata lor turci și turcopli și resping pe trimisul regelui Don Fadrique, care înțelege să se lucreze în numele lui. Armata de aventură sub comanda lui Berenguer de Rocafort trece în Macedonia, apoi în Tesalia și, bătînd pe Ducele de Atena, rămîne stăpînă pe acele locuri.

Acestea sînt faptele, în spiritul adevărului. Peripețiile acestei expediții le-a narat în limbă catalană Ramón Muntaner (1265—1336) participant el însuși la aventura lui Roger de Flor. Tot în limbă catalană însă avem și un ecou literar al expediției în romanul *Tirant lo Blanch*, de valencianul Pere Joan Martorell. Tirant lo Blanch apare aci ca erou amoros și, judecînd după un capitol, scrierea sa e foarte îndrăzneață, mai hazardată decît anume pagini ale lui Boccaccio. Tirant, cu complicitatea unei doamne de la palat, numită „*Plaerdemavida*", se ascunde într-un sipet în odaia de baie a prințesei Carmesina, fata împăratului bizantin, asistînd la toate momentele voluptoase ale băii. După o frugală colațiune, compusă din două prepelițe, *malvasía* de Candia și o duzină de ouă cu zahăr și scorțișoară, prințesa se urcă în pat urmată de

Plaerdemavida și de Tirant, iar Plaerdemavida face felurite elogii părților celor mai intime ale trupului prințesei, slujindu-se de mîna ascunsului Tirant, pînă acolo că prințesa zice:

„...est tornada folla qui vols temptar lo que es contra la natura?".

Acest roman este dintre acelea care au sucit capul lui don Quijote și pe care popa îl cruță și-l dăruiește bărbierului.

„Válame Dios, dijo el cura dando una gran voz, ¡que aquí esté Tirante el Blanco! Dádmele acá, compadre, que hago cuenta que he hallado en él un tesoro de contento y una mina de pasatiempos. Aquí está Don Quirieleison de Montalvan, valeroso caballero, y su hermano Tomás de Montalvan y el caballero Fonseca, con la batalla que el valiente Detriante hizo con el alano, y las agudezas de la doncella Placerdemivida, con los amores y embustes de la viuda Reposada, y la señora emperatriz enamorada de Hipólito su escudero. Dígoos verdad, señor compadre, que por su estilo es este el mejor libro del mundo..."

Mult mai tîrziu, în secolul XIV, spaniolul Don Francisco de Moncada (1586—1635) a narat academic și critic aventura lui Roger de Flor în *Expedición de los catalanes y aragoneses contra turcos y griegos* într-un stil obiectiv și dignitos, înrudit cu acela al lui Guicciardini, și într-un spirit de înaltă filosofie, evidentă în reflecțiunile pe marginea faptelor. Cu privire la excesele mercenarilor, Moncada zice:

„Ce armată s-a văzut vreodată care să dea pildă de moderație și cumpătare, și mai ales dacă nu-și capătă la vreme lefurile? Nu este îndoială că o armată prietenă rău disciplinată e tot atît de primejdioasă într-o provincie ca și cea dușmană."

Iar despre război în general:

„...războiul este păgubitor pentru toți și de multe ori învingătorul se deosebește numai prin număr de învins"[1].

---

[1] Francisco de Moncada, *Expedición de los catalanes y aragoneses contra turcos y griegos*. Prólogo y notas de Samuel Gili y Gaya. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1924.

În secolul trecut constatăm, cu aceeași temă, o rediminuare a spiritului critic în *Venganza catalana* de Antonio García Gutiérrez (1813—1884). Aci omorîrea lui Roger de Flor e motivată prin indispoziții de ordin sentimental și excesele acelor *pícaros* în masă, aragonezi și catalani, ridicate la nivelul unei juste mînii naționale. María, soția de origine balcanică a lui Roger de Flor, profesează patriotismul „spaniol":

MARÍA

De ajuns, Irene! Dacă indolent
Mihail tolerează, ceea ce eu n-aș face,
firea zurbagie a rasei voastre insolente;
dacă orb și slab își sacrifică
patria acestei tiranii,
eu începînd de azi nu mai
sînt greacă, nu, ci spaniolă.
Simt aci în piept nobila trufie
a noii mele patrii
și răzmirița n-o îngădui[1].

Trecînd la altă ordine de lucruri, constatăm spirit critic la autorii duhovnicești la care ne-am aștepta să găsim o „*locura*" mistică maximă. Bunul-simț e cîteodată negativ, în înțelesul moderației și al decenței religioase. Acesta e cazul cu Fray Luis de Granada, dominican (1504—1588) a cărui *Călăuză a păcătoșilor (Guía de pecadores)*, puțin interesantă pentru cititorul laic modern, tratează în 12 titluri despre motivele care ne obligă la virtute (e vorba de virtutea creștină, reductibilă la iubirea de Dumnezeu), precum și despre privilegiile virtuții, cum ar fi bucuria bunei conștiințe la cei buni și remediile contra unor vicii ca îngîmfarea, luxuria, lenea (specific spaniole), invidia, lăcomia. Demonstrația meticuloasă, cu numeroase citate, după metoda autorilor bisericii, e prea vie și mișcată, de o simetrie ce obosește. Cînd ceva e mai fin, atunci este

---

[1] García Gutiérrez, *Venganza catalana*, *Juan Lorenzo*. Edición y estudio de Don José R. Lomba. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1925.

de obicei un citat sau o parafrazare, ca aceasta după *Confesiunile Sfîntului Augustin:*

„Cînd caut pe Dumnezeul meu, nu caut formă trupească, nici frumusețe de timp, nici strălucire de lumină, nici melodie de cîntec, nici miresme de flori, nici unguente aromatice, nici miere, nici mană desfătătoare a gustului, nici alt lucru ce ar putea fi atins ori îmbrățișat cu mîinile: nimic din toate astea nu caut cînd caut pe Dumnezeul meu. Dar cu toate acestea caut o lumină mai presus de orice lumină, pe care n-o văd ochii; și un glas mai presus de orice glas, pe care nu-l aud urechile; și o mireasmă mai presus de orice mireasmă, pe care nu o simt nările; și o dulceață pe deasupra oricărei dulceți, pe care n-o simte pipăitul, fiindcă această lumină lucește unde nu e loc, și acest glas sună unde nu e aer să-l poarte, și această mireasmă se simte unde nu-i cer al gurii să guste, și această îmbrățișare se primește acolo unde nimic niciodată nu se desparte".[1]

Corespondența duhovnicească a lui Juan de Ávila, din *Epistolario espiritual*, n-are propriu-zis caracter mistic, ci e străbătută doar de o ascunsă fervență, fără nici o notă de fanatism, mai degrabă cu bun-simț. Stilul e sever, chiar puțin cam dur, plin de dignitate, simplu, fără prețiozități, pedagogic. Sînt scrisori către predicatori și preoți despre pedagogia față de suflete, despre suportarea persecuțiilor, despre moderația în împărtășire, despre demnitatea preoțească, apoi scrisori către feluriți bolnavi (femei și bărbați), către o femeie chinuită de ispite etc. O epistolă conține o adevărată „politică". Iată, ca un specimen de spirit critic, ce spune unui predicator:

„De asemeni te sfătuiesc să nu te dedai mult mărturisirilor de femei, mai cu seamă fete, căci e o treabă foarte primejdioasă, dacă n-ai dar deosebit de la Dumnezeu, care să-ți facă nesimțitoare carnea"[2].

---

[1] *Guía de pecadores en la cual se contiene una larga y copiosa exhortación a la virtud y guarda de los mandamientos divinos por el V.P.M.* Fray Luis de Granada del Orden de Santo Domingo. Nueva edición. Paris, Garnier Hermanos.

[2] B. Juan de Ávila, *Epistolario espiritual*. Edición y notas de Don Vicente García de Diego. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1912.

Avînd amîndoi părinţii germani, părintele Juan Eusebio Nieremberg împarte în al său *Epistolar* (ca să lăsăm la o parte numeroasele sale opere) sfaturi de un bun-simţ ce merge împotriva temperamentului spaniol. El e contra gesturilor crude, bătaie, omor şi osîndeşte onoarea spaniolă. Unui cavaler care a fost provocat la duel îi scrie:

„Cum de se găsesc atîţi care să adore idolul onoarei şi să sfătuiască şi pe alţii să adore acest idol abominabil?".

Unuia care vrea să bată pe un altul pentru injurii îi arată că

„onoarea de a fi Dumnezeu-om este onoarea cea mai mare a oamenilor." „Ia seama că ar însemna să baţi nu numai o imagine şi un simulacru al lui Dumnezeu, dar şi un serv al preaputernicului Rege, stăpîn a toate, în vreme ce domnia-ta e posibil să fii osîndit".

Pe o mamă bigotă o deconsiliază de a sili pe fete la prea multe demonstraţii de evlavie şi-i dă pilda unuia care spre a aprinde o candelă la o icoană nu plătea datorii cuvenite. Condamnînd bigoteria, condamnă implicit şi fanatismul religios spaniol. Cu toate acestea ne dă un exemplu de devoţiune, pe care nu-l reprobă, de un exotism violent. Unui bolnav, administrîndu-i-se împărtăşania, şi acesta zvîrlind-o afară, contele de Villanova singur avu zelul creştin „superior" de a se arunca şi consuma materia vomitată împreună cu cuminecătura. Nieremberg respinge un alt viciu spaniol: sărăcia îngîmfată. Unul, de exemplu, avea o cămaşă şi o pereche de nădragi de broderie scumpă pentru cînd mergea la baie, iar în restul săptămînii şedea fără cămaşă.

„Nu e lucru mai vrednic de milă decît un sărac înfumurat".[1]

Atitudinile critice teoretice, cum ar fi şi opiniile literare, critica socială, îmbracă deopotrivă haina

[1] Juan Eusebio Nieremberg, *Epistolario*. Edición y notas de Narciso Alonso Cortés. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1915.

ficțiunii, astfel că nu se poate separa satira de ideologie. Vom răsfoi deci fără deosebire cîteva scrieri dovedind că spaniolul trăiește pe pămînt.

În opera poetică miscellanee și cam prozaică *Rimado del Palacio* a lui Pero López de Ayala, cunoscutul cancelar (1332—1407) autor al *Cronicei del Rey Don Pedro*, semnalabilă este partea satirică, în care se zugrăvesc cusururi profesionale, cu mijloace de teatru. Negustorii:

> O dată o să vă ceară cincizeci de galbeni pentru o stofă;
> dacă văd că te lași greu și simți că ești tras pe sfoară,
> zic: „Ia-o cu treizeci, dar să n-apuc anul
> dacă n-am dat ieri patruzeci la un străin".

„*Los letrados*", (de asemenea caricaturizați, sînt avocații, aidoma cu *dottor* Azzeccagarbugli al lui Al. Manzoni):

> Dacă le ceri un sfat asupra unui proces,
> iau ținută solemnă și îndată se încruntă;
> zic: „Asta e daravelă mare și cere muncă multă,
> procesul va fi lung, căci trece prin tot consiliul.
> Eu cred că aș putea să-ți ajut puțin,
> studiind cu sîrguință în cărțile mele,
> dar trebuie să-mi las toate afacerile
> ca să mă ocup numai cu procesul dumitale."

Se povestește și pățania unuia care avea să ia bani de la curte și purtat de ici-colo (altă ieșire nefiind), promite unuia, don Cutare din consiliu să împartă suma cu el.

Frații Juan și Alfonso de Valdés (secolul XVI) sînt niște heterodocși, după expresia lui Menéndez y Pelayo, niște erasmiți cu înclinări spre protestantism într-o țară eminamente catolică și contrareformistă. Însă desigur lucrul miră pe cine cunoaște Spania numai prin *Torquemada* lui V. Hugo și ignoră spiritul ei critic. Interesul pentru limba vulgară (adică spaniolă prin raport la cea latină), curiozitatea paremiologică,

un anume cosmopolitism renascentist care-l face pe Juan să socotească drept concetățean pe acela „ale cărui virtuți și știință satisfac, chiar dacă s-a născut și a crescut în Polonia" sînt efectele contactului cu Erasm, cu care frații au ținut corespondență.

Diálogo de la lengua al lui Juan de Valdés are ca model învederat și declarat *Della volgar lingua* de Bembo. E un soi de gramatică estetică, discutînd despre proprietate în materie de cuvinte, forme gramaticale. Tendința este de a formula o limbă literară pe bază castiliană, de unde repulsia pentru exemplele din vocabularul lui Antonio de Librixa, andaluz. Anume opinii de ordin strict filologic sînt azi perimate și puerile, nu fără a denota destulă intuiție la un nespecialist. Colocviul artificial, platonic, dar tocmai de aceea încîntător, e condimentat cu *refranes*, servind ca exemple de limbă, însă astfel introduse încît să pigmenteze fraza. Iată un specimen unde e vorba de acele obsesii verbale la oamenii fără autocontrol, cum ar fi la noi repetarea lui „de fapt", „dar însă", „exact":

„*V a l d é s* — ...întorcîndu-ne la materia noastră, zic că acel „nu știu ce" *(no se qué)* este foarte deosebit de cestelalte expresii, fiindcă „nu știu ce" are grație, și de multe ori se spune la timpul său cu mult înțeles. Însă cestelalte expresii sînt «toiagurile proștilor».

M a r c i o — Ce numești «toiagurile proștilor»?

V a l d é s — Vorbele astea și altele de acest fel le folosesc unii ca să se proptească de ele cînd, vorbind, nu le vine în minte repede cuvîntul trebuitor. Și așa sînt unii care se proptesc de «mă-nțelegi» și ți-l spun de multe ori fără a fi nimic care să trebuiască să fie înțeles sau pentru care să fie nevoie de multă atenție ca să prinzi lucrul, de unde știi că nu te roagă să înțelegi, fiindcă se îndoiesc că înțelegi, ci pentru ca să le vină în minte, în timp ce te-ntreabă, vorba cealaltă. Sînt alții care pentru același motiv se agață de «nu știu dacă mă-nțelegi» deși știu bine că-i înțelegi. Alții zic: «Ești atent?» cu același rost ca și «mă-nțelegi!». Alții se slujesc de «păi» și alții de alta, și le repetă de atîtea ori, încît îți vine să-ți iei lumea-n cap. Mulți se slujesc de «asta» și se folosesc de el mai mult decît de un cal la mai multe șei. Alții pun mîna pe «și

așa», și după fiece vorbă ți-l aruncă-n nas. Alții se slujesc de «făcui» și «făcurăm», zicînd: făcui și dresei și făcurăm și dreserăm, și dacă-i întrebi ce-au făcut nu v-ar putea spune decît că acea vorbă nu-i bună decît pentru a te propti în chip urît de ea. Și mai cred că sînt multe ca acestea, dar nu-mi aduc aminte. Dacă vreți mai mult, puneți banii colea.

Marcio — Vrem, dar nu pe bani, ci degeaba."

În acest spirit sînt tratate toate problemele de altfel serioase. Juan de Valdés (căruia unii îi contestă însă paternitatea dialogului) are înainte ca exemplu dialectul toscan, devenit prin mari autori ca Boccaccio și Petrarca, idioma clasică a Italiei. Limba castiliană i se pare „*más vulgar*", fiindcă nu este ilustrată și îmbogățită pînă în vremea sa de buni literați. Aceasta e părerea lui[1].

Cît despre *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*, al lui Alfonso de Valdés, el e cu totul scandalos dacă ne închipuim o Spanie absolutist-papală. Convorbirea între un Latancio și un Arcidiano del Viso, un prelat de catedrală cu alte cuvinte, venit de la Roma în straie soldățești, după vestitul jaf din 1527, respiră un ghibelinism acut. Părerea lui Latancio este că papa nu trebuie să se amestece în lucrurile seculare.

„De ce vrea el să se vîre unde nu-l cheamă nimeni și în ceea ce nu are atingere cu rostul lui?... De unde ai aflat dumneata că Isus Cristos a poruncit alor săi să facă război? Citește toată învățătura evanghelică, citește toate epistolele canonice: nu vei afla decît pace, concordie și unire, iubire și milă... Să zic că împăratul ar voi să ia papei teritoriile bisericii; nu ți se pare că ar fi mai puțină pagubă dacă papa și-ar pierde toată stăpînirea temporală decît dacă creștinătatea și onoarea lui Isus Cristos ar suferi ceea ce a suferit?"

Latancio încearcă să facă o distincție între papă și cardinali pe de o parte și biserică pe de altă parte. „Despuierea" papei și a cardinalilor nu înseamnă deposedarea bisericii care e sinonimă cu comunitatea

[1] Juan de Valdés. *Diálogo de la lengua*, edición y notas por José F. Montesinos. Madrid, Ediciones de „La Lectura" , 1928.

creștină. Acestea sînt niște propoziții ghibelline, dar și luterane, ceea ce, politicește vorbind, e cam totuna, ele nu trebuie totuși să mire în gura unui spaniol de atunci. Carol Quintul, regele Spaniei, era și împărat al Germaniei, prin urmare părerile protestante ale lui Valdés conveneau împăratului.

Latancio, care va pomeni pe „excelentul bărbat" Erasm din Rotterdam și pe Fray Martin Luther, va vești vînzarea de bule, indulgențe, dispense, precum și venalitatea în general a clerului.

„...Nu-ți vin cu maslul fără bani, nu trag clopotele fără bani, nu te-ngroapă în biserică fără bani, nu fac liturghie cînd e oprit de canoane decît cu bani, astfel că raiul parcă este închis pentru cine n-are bani. Ce vrea să zică asta că bogatul e îngropat în biserică atunci cînd pravila oprește, iar săracului îi trîntesc ușa în nas? Că pentru bogați se fac rugăciuni publice, iar pentru săraci nici prin gînd? Oare Isus Cristos a voit ca biserica să fie mai părtinitoare cu bogații decît cu săracii? Atunci de ce ne-a sfătuit să luăm calea sărăciei?"

Apoi Latancio este de părere că preoții decît să trăiască în concubinaj cu femei ar putea mai bine să se căsătorească. Ironizarea relicvelor este de la Boccaccio pînă la Voltaire o temă critică grasă. O atinge și Valdés prin gura lui Latancio:

„...Dacă mergi la Dura, în Germania, îți vor arăta capul Sfintei Ana, mama Fecioarei Maria, și același lucru îți vor arăta și în Lyon din Franța. Este limpede că unul ori altul este fals, altfel ar însemna că Fecioara a avut două mame sau Sfînta Ana două capete... Prepuțul Mîntuitorului eu l-am văzut în Roma și în Burgos, precum și în Notre-Dame din Anvers, iar capul Sfîntului Ioan Botezătorul în Roma și în Amiens din Franța. Apoi apostolii, dacă ar fi să-i numărăm, deși n-au fost decît doisprezece și unul nu se află, iar altul este în Indii, am găsi mai mulți de douăzeci și patru în felurite locuri din lume. Sfîntul Eusebiu scrie că cuiele crucii au fost trei și pe unul l-a aruncat Sfînta Elena, mama împăratului Constantin, în Marea Adriatică spre a potoli furtuna și din altul făcu zăbale pentru calul său, iar acum e unul la Roma, altul la Milan, altul în Colonia, altul în Paris, altul în Lyon și așa la nesfîrșit.

Cît despre bucățile din cruce îți spun drept că dacă s-ar aduna toate cîte se spune că se găsesc în creștinătate, s-ar umple cu ele o căruță. Dinții trec de cinci sute, socotind numai pe cei pe care ni-i arată azi în Franța. De laptele Sfintei Fecioare, părul Magdalenei, măselele Sfîntului Cristofor, nu se mai ține răbojul..."[1]

Lui Juan de la Cueva îi datorăm un *Ejemplar poético* de principii clasice. Clasicismul este mijlocul prin care spaniolul moderat crede că se poate vindeca exuberanța specifică. Cueva este contra limbii hibride, necastiliane și vrea „*pureza*":

Esta escabrosidad de estilo es feo,
Sin ingenio y sin arte, que es la llave
con que se abre el celestial museo...

Însă acceptă neologismele care îmbogățesc vocabularul cu condiția ca introducerea lor să se facă printr-o persoană cu simțul limbii:

No a todos se concede esta grandeza
de formar voces, sino a aquel que tiene
excelente juicio, y agudeza!...

În privința esenței poeziei arată o înțelegere justă căci recunoaște că poetul nu e obligat să se țină de adevăr, dimpotrivă, să inventeze, altfel fiind un „*metrificador*" ori un „*historiador*":

Estos que en sus poesías se apartaron
de la inventiva son historiadores
y poetas aquellos que inventaron...

Însă, atenție, Cueva se gîndește la poezia epică sau în orice caz anecdotică. Ideea liricii pure ori a fantasiei semnificative n-o putea avea. De mentalitate clasică este îngăduința cu care se privește imitația:

Imitația la timp potrivit
este permisă, și e o licență îngăduită
talentului celui mai înalt și mai strălucit...

[1] Alfonso de Valdés, *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*. Edición y notas por José F. Montesinos. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1928.

Cueva condamnă stilul hermetic, al cultiştilor, constînd în evitarea unui cuvînt vulgar printr-un latinism ori printr-o imagine, ceea ce i se pare şi era de fapt o „*afectación impertinente*":

Despre doi arhipoeţi cunoscuţi
Un poet murmura
Că întrebuinţau cuvinte hermetice.
Puşca *(escopeta)* o numeau *sclopetum*
La scara de şea îi ziceau *estapeda*
Iar dietei, îngrijitoare famelică.

Sfatul lui Cueva e acesta:

Cată a fugi de orice obscuritate,
şi de a scrie altfel decît
se vorbeşte, şi a vorbi în limbă pură...

În teatru aprobă unităţile:

La noi este un viţiu perpetuu
De a nu păzi niciodată legile
Nici în privinţa persoanei, nici a timpului,
nici a acţiunii...
Am evitat observarea care ne silea
Să tratăm atîtea lucruri deosebite
În spaţiu de o zi cît ni se dădea.

Rigiditatea aceasta striveşte vîlvătaia imaginaţiei spaniole şi am văzut la Cueva rezultatele unei estetici atît de înguste.

De o mare savoare sînt acele „*pasos*" de Lope de Rueda adunate sub titlul de *El deleitoso*. Sînt scenete fără intrigă, de un comic pur, un fel de momente caragialeşti. Protagoniştii sînt slugi, *simples* şi oameni din vulg, laşi, trădători şi leneşi. Dialogul n-are alt scop decît a caracteriza. Luquiras şi Alameda au întîrziat mîncînd plăcinte la gogoşerie şi se scuză faţă de stăpîn spunînd prăpăstii. În *paso segundo* stăpînul, Salcedo, joacă o farsă lui Alameda, *simple*, care a găsit o mască. Salcedo îl sperie că masca e pielea unui călugăr jupuit de un hoţ şi că acuma justiţia îl va urmări ca făptaş al crimei. Un alt prost, Martín de Villalba, merge la

doctor și-i povestește naiv despre boala nevestei sale care a dormit bine fiindcă i-a descîntat vărul său studentul Gerónimo în vreme ce el, soțul, a luat în numele ei purgativul. Temele sînt cunoscute, pigmentul dialogului e în ordinea verbală ca și la Caragiale. Astfel în *Paso séptimo* ideea e aceea foarte veche care va intra și în fabula lui La Fontaine *La laitière et le pot au lait*. Toruvio discută cu nevastă-sa, Agueda de Toruégano, de față fiind și Menciguëla, fata lor. Toruvio a plantat un lăstar de măslin, iar Agueda gîndește că în 6—7 ani măslinul va da 4—5 măsuri de măsline și că replantînd, în 25—30 ani vor avea o livadă de măslini. Culegînd atunci măslinele, ca nucile de mari, Menciguëla le va vinde la tîrg cu nu mai puțin de doi *reali* castiliani banița. Toruvio socotește că ajung 14—15 *dineros* de baniță. De unde (adevărată „*locura*"!) scandal prematur:

AGUEDA

Nu-mi bateți capul. Ascultă, fato, îți poruncesc să nu le dai pe mai puțin de doi *reali* castiliani banița.

TORUVIO

Cum doi *reali* castiliani? Vino-ncoa, fato! Cît ai să ceri?

MENCIGÜELA

Cît vrei dumneata, tată.

TORUVIO

Paisprezece ori cincisprezece *dineros*.

MENCIGÜELA

Așa am să fac, tată.

AGUEDA

Cum, „așa am să fac, tată"? Vino-ncoace, fato! Cît ai să ceri?

MENCIGÜELA

Cît zici dumneata, mamă.

AGUEDA

Doi *reali* castiliani.

TORUVIO

Cum: doi *reali* castiliani? Să știi că dacă nu faci ce-ți spun eu, îți croiesc la spate mai mult de două sute de curele. Cît ai să ceri?

MENCIGÜELA

Cît spui dumneata, tată.

TORUVIO

Paisprezece ori cincisprezece *dineros*.

MENCIGÜELA

Așa am să fac, tată.

AGUEDA

Cum, „așa am să fac, tată"? Na, na, fă ce-ți poruncesc eu.

TORUVIO

Lasă fata-n pace.

MENCIGÜELA

Aoleo, mamă; aoleo, tată, mă omoară!

ALOXA

Ce e asta, vecinilor? De ce bateți fata?

Natural, Toruvio și Agueda sînt niște nebuni și dialogul lui Lope de Rueda e o excelentă critică a chimerismului economic.

Dintre compozițiile burlești ale lui Quevedo, acel *truhán* genial, memorabilă este *A una nariz:*

Era un om lipit de un nas,
era un nas superlativ,
era un nas călău și rabin,
era un pește-spadă foarte bărbos,
era un ceas de soare cu fața urîtă,
era un alambic meditativ,
era un elefant deasupra gurii,
era Ovidiu Nason mai năsos,
era un cioc de proră,
era o piramidă egipteană,
era cele douăsprezece triburi ale nasurilor
etc.

Aceasta e numai o bufonerie enormă. „*Letrilla*" satirică avînd ca moto: „*Poderoso caballero, es don dinero*" e mai mult un cîntecel comic cu ideea lui Creangă din „Sună, sună, pungă sună":

Madre, yo al oro me humillo:
Él es mi amante y mi amado.

Spiritul critic al lui Quevedo ia proporțiile satirei, fie în forme epice ca în *El Buscón*, fie în forme vizionare ca în *Los sueños*. Barochismul lui Quevedo e un lucru admis și satiricul care a ironizat mai înverșunat gongorismul și culteranismul este el însuși un „conceptist". Trebuie făcută însă o distincție. Culteranismul reprezintă un prețiozism, o manie de a vorbi în radicale și imagini. Quevedo se exprimă însă într-o limbă directă, sănătoasă și (pentru a face o analogie) caragialescă. Conceptismul lui e un exces de bufonerie, de invenție satirică. Umorul său e al unui „karaghioz" care nu se dă înapoi de la nici o combinație spre a trezi rîsul. Ca și umoriștii italieni, Quevedo e puțin saltimbanc, în înțelesul că nu cunoaște spiritul, adică acea modalitate de a sugera discret un raport, lăsînd pe cititor să-l stabilească el însuși. Umorul francez este ca și poezia mallarméană, un mijloc de sugestie, un exercițiu inefabil al inteligenței. Meridionalii nu pot să rîdă decît plastic. *La secchia rapita* a lui Tassoni este de fapt un poem epic caricat, cu o lume posibilă pentru imaginație. Italienii în general n-au „spirit", ci numai umor plastic și grotesc verbal (corespondent literar al rîsului muzical). Cupletele populare sînt un amestec de aluzie evidentă și de bufonerie onomatopeică enormă, de aspect african. Mendrugo dintr-un „*paso*" citat de Lope de Rueda cîntă:

Mala noche me distes
María de Rión
con el bimbilindrón.

Quevedo găsește în infern pe *el poeta de los pícaros* care a inventat *tengue, tengue, ay, ay, ay, guiriguirigay, hurruá que en la ventana está* și altele. Acel *hurruá* este după comentator dintr-o *mogiganga* de Vicente Suárez Deza, *Mundi nuevo*, sunînd cu ecouri de Indii occidentale, așa:

Música. *Urruá, urruá*
Indios. *A rufá y fá*
Valencianos. *Bache, bache de chire.*
Negros. *Y gun, gun, guá.*

Dar iată o *tonada popular* în care nu e limitat nici un negru și care e tot atît de burlescă:

Don, don, don, don, camaléon:
Como lo bulle, lo bulle,
Lo bulle, lo bulle mi corazón.

Atît *gun, gun, guá*, cît și *don, don, don* colaborează firește cu comentariul ghitarei. Iată și alt specimen de product muzical popular citat chiar de Quevedo:

Zarabullí, ay bullí, bullí, de zarabullí.
Bullí cuz cuz
De la Veracruz:
Yo me bullo y me meneo,
Me bailo, me zangoteo,
Me refocilo y recreo
Por medio maravedí:
Zarabullí.

Se aud parcă în aceste bufonerii verbale articulații arabe și trebuie să fie adevărate două explicații: că spaniolii s-au obișnuit a parodia incomprehensibila guturalizare arabă, iar pe de altă parte, excitați de climă, se lasă în voia unei tonice verbigerații în care strecoară însă ironia latină.

Visele lui Quevedo, în care intră o anume imitare a lui Lucian, sînt mai ales niște viziuni infernale, nu parodii dantești, ci fragmente ale unei „comedii" burlești. Ca spaniol, Quevedo posedă pe deasupra un sens al terificului și al infinitului propriu lumii septentrionale sau asiate. Astfel în „Visul țestelor", *El sueño de las calaveras* întîlnim o evocare a văii Iosafatului:

„Mi se părea... că văd un tînăr care, zburînd prin aer, sufla într-o trîmbiță, urîțindu-și în parte, prin sforțare, frumusețea. Sunetul găsi supunere în lespezi și ascultare la morți, și așa începu îndată să se răscolească toată țărîna și să dea libertate oaselor să meargă unele în căutarea altora."

În mijlocul fantasticului apar caricaturile, a croitorului (cal de bătaie al umoriștilor spanioli), a astro-

logului. Acesta din urmă țipă că morții s-au înșelat, căci

„nu putea fi încă ziua județului de pe urmă, fiindcă Saturn nu-și sfîrșise mișcările sale".

El alguacil alguacilado face prezentarea unui demon intrat într-un alguazil. Intenția „visului" este de a se demonstra că un alguazil e mai rău și decît dracul. *Las Zahurdas de Plutón (Cocinele plutoniene)* cuprind o descriere mai amănunțită a iadului. Aci, precum am văzut, se persiflează pretenția nobilitară. Nu e cruțată tagma guvernantelor *(dueñas)*, atunci în floare în familia iberică. Prezența lor în infern se semnalează printr-un orăcăit groaznic, fiindcă *las dueñas* sînt broaște drăcești, de o speță incertă, nefiind „nici carne, nici pește". În *Visita de los chistes* Quevedo are fantasia originală de a evoca nume proverbiale, cum ar fi la noi Papură-Vodă. Printre ele se află și Pero Grullo, un fel de La Palice, care face profeții inutile.

Aceste profeții sînt
Ale lui Pero Grullo,
Care mîinii închise
Îi zice pumn.

Aci se află și Cutare *(el Otro)*:

„Eu sînt Cutare și mă cunoști, fiindcă nu e lucru pe care să nu-l fi spus cutare...".

În *El mundo por de dentro* un bătrîn, *el Desengañol (Dezamăgirea)* arată cealaltă față a lumii, făcînd aluzii destul de brutale la toaleta femeilor.

Invenția umoristică a lui Quevedo găsește procedee care azi fac parte din instrumentele revistelor vesele. Caragiale nu disprețuia astfel de mijloace, și mulți alți umoriști mari (Cervantes însuși) le-au folosit fără falsă pudoare. Totul e o chestiune de profunditate și tensiune în hohot a rîsului. Astfel Quevedo înșiră niște *Prematicas y aranceles generales*, instituind pedepse pentru „cei care urinînd fac dîre cu urina, umplînd

cu semne pereţii ori desenînd pe jos, sau urinînd în gropiţă", pentru cei care „suflîndu-şi nasul, şi luînd jos batista o privesc îndelung ca şi cînd le-ar fi ieşit perle din nas".

„Item. Cunoscînd firea şi slăbiciunea bărbierilor pentru ghitare, poruncim, în scopul de a se cunoaşte mai bine prăvăliile lor şi pentru ca acei care au nevoie de ei să ştie unde se găsesc aceste prăvălii, ca în loc de lighenaşe ori cortine să se atîrne una sau două ghitare, cu slobozenie ca în afară de cele atîrnate în prăvălie să poată ţine spre a cînta ei şi prietenii lor pînă la o duzină de ghitare; fără să se înţeleagă prin asta că li se interzice să ţină jocuri de şah, dame şi alte petreceri".

Un alt articol interzice orice armă periculoasă precum „pistoale, spade, archebuze şi medici".

„Item. Poruncim ca nimeni să nu numească post, evlavie ori cumpătare ceea ce în faptă ar fi înfometare ori neputinţa de a mînca mai mult."

Nişte *Cartas del caballero de la Tenaza* dau sfaturi cum să te fereşti de a fi ciupit de bani. O *Carta de un cornudo a otro* codifică şi îndreptăţeşte cornificarea soţilor:

„dacă nevasta e bună, a o împrumuta şi aproapelui este milostenie; dacă e rea, e o uşurare pentru sine".

Într-o *Carte despre toate lucrurile şi încă multe altele, Libro de todas las cosas y otras muchas más, compuesto por el docto y experimentado en todas materias el unico maestro Malsabidillo* aflăm o tablă de chestiuni, căreia îi urmează una de *soluciones*, în chipul acesta (punem soluţia îndată după problemă):

1. Pentru ca să umble după tine toate femeile frumoase; iar dacă eşti femeie, bărbaţii bogaţi şi nostimi.

1. Ia-o tu înaintea lor.

3. Pentru ca orice femeie ori bărbat după plac, de eşti bărbat ori femeie, îndată ce te cunoaşte să moară din pricina ta.

3. Fii doctorul care o îngrijeşte, garantat...

7. Spre a fi bogat şi a avea bani.

7. Dacă-i ai, ține-i, dacă nu, nu-i dori și vei fi bogat.
10. Ca să nu-ți fugă șoimul, chiar dacă-i dai drumul: garantat.
10. Jumulește-l pană cu pană și vei vedea.
11. Ca să nu te doară măselele.
11. Mori copil sau nou-născut.
14. Ca să nu te fure croitorii.
14. Nu le da nimic de lucru, alt leac nu este.
18. Ca să ții mari răspunderi în stat.
18. Siluiește fete, fură femei măritate, omoară clerici, jefuiește biserici; nu există răspunderi mai mari.
19. Ca să te vezi în posturi înalte în scurtă vreme.
19. Mergi din deal în deal și din pisc în pisc.

Alteori Quevedo afectează seriozitatea științifică a redactorului de calendare, însă în stil perogrullesc.

„Orice om chel — zice în *De la fisonomía* — nu va avea peri și de ar avea vreunul nu va fi în chelie."

Sau:

„Orice om cu fruntea mică și încrețită va părea maimuță, și va fi ridicul pentru cine îl va vedea"; „văzînd un chior, poți judeca prin această știință că-i lipsește un ochi".

Veselia quevedescă hohotește bineînțeles în jurul culteranismului, ușor parodiat. Acest culteranism, este, cum am spus, corespondentul spaniol al prețiozității franceze, al eufuismului englez și al marinismului italian și constă într-o oroare de locul comun, evitat prin metafore proaspete și expresii culte. Exemplul în versuri al lui Quevedo de „păsărească" de „*poetas babilones/Escribiendo sonetos confusiones*" n-ar fi înțeles. Scoatem cîteva pilde din

„*La culta latini-parla, catecisma de vocablos para interpretar y traducir las damas jerigonzas que parlan el alcorán macaronico*".

O culterană nu trebuie să spuie caretei, caretă *(coche)* ca nu cumva să răspundă purceii *(coches)*. Ea se cade să zică: „Auriga, pune calcădrumurile".

Pentru a nu spune: „Am vînturi", va zice: „Am eoli sau zefiri infecţi." Spre a zice: „Adu-mi două ouă, aruncă albuşurile şi adu gălbenuşurile", va zice: „Adu-mi două globuri ale nevestei cocoşului, aruncă partea incultă şi găteşte restul galben".

Ouăle proaspete sînt „globuri instantanee". Acestea sînt glume extravagante, „chimerice", adesea indecente, ale unui „Goya al penei", semn în general nu atît de sarcasm cît de o mare plăcere în a se juca cu o limbă bine stăpînită și de nesecată jovialitate. De la parodierea culteranismului, într-adevăr, Quevedo trece la derîderea vorbirii, „neaoș castiliane", care se vede dar că era cultivată cu fanatism, întocmind un *Cuento de cuentos*, istorie banală de dragoste a fiului mai mare al unui oarecine pentru o văduvă, făcută aproape numai din idiotisme. Putem, spre a înțelege spiritul superior al falsificării, să ne gîndim la un Creangă monstruos de obiectiv, care n-ar fi în stare să îmbine personal două cuvinte. Traducem idiotismele aproximativ și cuvînt cu cuvînt, punîndu-le în ghilemete.

„Cel mai mare era «om cu păr pe piept» și-și «scuipa bojocii» pentru o fată «ca un pin de aur», delicată, «privește-mă, nu m-atinge» și pricinașă. Era văduvă și bărbatu-său («cum sună povestea mea») murise; și zice că mergea zvonul că ea îl amărîse «dîndu-i cu cea de marți». «A lipsit o plesnitură» să nu se-ntîmple «una de toți dracii». Tat'su, care era căpățînos, plîngea «picătură cu picătură» «și mergea și venea, pe ici și pe dincolo». Într-o zi «între altele», fiind mahmur, îi spuse părerea din «pe pînă-n pa» și «pe uscat și făr' să plouă» îi porunci pe loc să se ducă la o mănăstire. Ea «o ținea morțiș pe-a ei» și «stătură așa cîr-mîr» multe zile, pînă ce bătrînul căruia «i se acrise» îi zise că «de e vorba pe-așa și pe ce-o fi și n-o fi» o să vază el dacă ea o «s-o țină tot în cîrcei» și «nici mai mult nici mai puțin» o băgă într-o casă de reculegere. Gazda era femeie «cu zbenghiu» căreia nu-i plăceau «caramboalele», iar «licențiatul» om «cu ceaslov». Fata, care văzu asta, «cum veni, cum apucă» și «ce face?», «fără mai și mai», «ca una căreia nu-i plăcea treaba asta» scrie iubitului care «mergea cu musca», spunîndu-i că «totul era apă chioară» și că ea «pusese

picioarele în perete » și «vrea el nu vrea » va merge cu el «cîntînd ca cele trei rațe », «mamă »; și «să-și lege el bine degetul » și să nu ia în seamă pricina asta și «trosc-pleosc ».“

Lui Saavedra Fajardo îi atribuie unii scrierea *República literaria*, o glumă sceptică pe socoteala pretențiilor oamenilor de știință. Însă atribuția e contestată. Gluma e un „*sueño*“ quevedesc, adică o călătorie în lumea umbrelor. Acolo autorul vede alchimiști a căror ocupație laborioasă și vană o veștejește, vede poeți pastorali păscînd turmele și anume pe Teocrit, Sannazaro și Guarini înveșmîntați în zeghe de hermină și cîntînd din flaute și clarinete. Despre critici are părerea că sînt „vînzători de haine vechi, cîrpaci de ghete“. Se apropie de filosofi și-i întreabă ce părere au despre natura și substanța sufletului: „unii îmi răspunseră că era foc, alții aer, alții armonie, alții număr, alții lumină, alții suflu, alții spirit; unii că este muritor, alții că este cîteodată muritor și altă dată nemuritor“. Autorul crede astfel a ironiza incertitudinile filosofiei. De asemeni rîde de teoreticienii politici. Asistă la consilii politice la care iau parte Platon, Aristot, Xenofon și Corneliu Tacit și în care se produce o mare confuzie de opinii, zădărnicind orice măsură practică de apărare a republicii. Concluzia va fi că „greșesc acei care încredințează cîrmele statului spiritelor speculative și dedicate științelor“. Despre poeți îi spune Pitagora, din ușa unui bărbier, vorbind despre transmigrația sufletelor, că duhurile poeților trec în urși, care se hrănesc sugîndu-și unghiile. Pe o stradă cu multe prăvălii de bărbieri întreabă pe Marcus Varrón de ce în acea republică mulți învățați lasă să le crească barbă.

„Nu sînt bărbieri — răspunse acela — ci critici, o speță de felceri care în această republică fac profesiunea de perfecționatori și reparatori ai trupurilor autorilor. Unora le lipsesc nasuri, altora le pun peruci, altora dinți, ochi, brațe și picioare postișe...“

În privința istoriei, Democrit explică autorului idealismul istoricilor.

„Xenofon — zice — nu scrie cum a fost Cirus, ci cum trebuia să fie".

Oricîte merite stilistice ar avea opera în chestiune — și în literatura spaniolă se cam exagerează valoarea de pură expresie castiliană a scrierilor, indiferent de invenție — *República literaria* e o petrecere de un spirit critic superficial.[1]

Juan Pablo Forner (1756—1797), fire atrabiliară și melancolică, autor de diatribe, ocupat toată viața cu violente polemici a scris niște *Exequias de la Lengua Castellana (Funeraliile limbii castiliene)*, care e o ficțiune de un gust îndoielnic, însă în tradiția călătoriilor la Parnas și a *auto de fe*-ului de cărți cavalerești din *Don Quijote*. Stilul invectiv este cam în maniera lui Baretti[2] de la care împrumută metoda biografiei burlești:

„Licențiatul don Pablo Ignocausto, domnule cititor, a fost un om care s-a născut din femeie, la atîtea din cutare lună a acelui an vestit în care soarele intră iarna în semnul Capricornului și pămîntul produse mare cantitate de ciuperci și tidve. Nu spun istoriile contemporane dacă nașterea sa fu efectul acelei admirabile fertilități. Ceea ce se știe sigur este că în vremea cînd el văzu lumina zilei, se iviră de asemeni infinite tidve și ciuperci, într-un număr miraculos; și fiind obligat toată viața să se hrănească cu alimente meschine și ieftine, înmulțindu-se aceste fructe în chip extraordinar, își făcu din ele mîncarea predilectă și le devoră în așa cantitate, încît prietenii săi crezură mai mult decît o dată că nu voia atît să le mănînce cît să le extermine."

De la aceste moduri nu putem aștepta discuții estetice serioase. Pablo Ignocausto presupune a fi întreprins o călătorie la Parnas împreună cu amicul

[1] Saavedra Fajardo, *República literaria*, edición y notas de Vicente García de Diego. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1922.

[2] Baretti, *La frusta letteraria*, I—II, con una prefazione de Massimo Bontempelli. Milano, Classici italiani, dir. F. Martini.

Arcadio (Don José Iglesias de la Casa, satiric, 1748—1791). Acolo îi întîmpină, ca un soi de Virgil, Cervantes care scrisese un *Viaje del Parnaso*. În drum spre culmea Parnasului dau de o regiune paludoasă și orăcăitoare, populată cu broaște, care sînt acei scriitori

„socotiți azi în Spania drept mari poeți admirabili, oratori vestiți și scriitori ridicați în slavă".

Acolo orăcăiesc și traducătorii de broșuri franceze care au corupt limba spaniolă.

Pe Parnasul însuși așezat pe un platou, populat prea mult numai cu poeți spanioli, îi întîmpină Apollo. Arcadio convorbește cu Villegas care întreabă ce se scrie în Spania. I se răspunde că numai „*traducciones, malas imitaciones*" și „*discursillos*". Înflorea pe atunci speța autorilor poligrafi scriind despre toate. Discuția revine asupra limbii și se regretă francizarea limbii spaniole în care se traduc galicismele cuvînt cu cuvînt, fără măcar a se căuta echivalențele. Cervantes formulează comandamentul artei literare:

„proprietatea în opere este primul pas al culturii, proprietate în cuvinte, proprietate în stil, proprietate în metodă, ordine ori artificii; proprietate în podoabe, proprietate în raționamente, proprietate în sentințe, proprietate în alegerea sentințelor; fără această grijă, a cărei cunoaștere se cere în studiul artelor instrumentale, pe care grecii le numeau organe, nu există și nu poate exista operă tolerabilă".

Estetica lui Cervantes, cel din Parnasul lui Forner, e cam simplistă și de altfel de pretenție clasică. Cu privire la arta dramatică se proclamă rostul educativ al teatrului: „Scopul reprezentației teatrale a fost încă de la origine a corecta și a instrui. Viciile poporului se îndreaptă făcîndu-le ridicule".

Îl întîlnesc și pe Feijóo, prilej de a-l învinui că sub pretext de a dovedi adevăruri banale a introdus erorile sale particulare.

Forner își botează opera „*sátira menipea*", fiindcă o scrie în proză și în versuri. Stihurile, în treacăt fie zis, sînt de o frigiditate care le face intolerabile.

În fine, în Parnas se pregătesc funeraliile limbii castiliene, care va fi arsă pe rug cu ajutorul cărților rele, prilej de ironii față de literatura contemporană găsită în mormanul de combustibil. Pînă la sfîrșit, limba castiliană (personificată) se dovedește nu moartă, ci numai leșinată și *auto de fe*-ul se suspendă, Apollo mărturisind că a făcut o demonstrație spre a pune pe spanioli pe calea cea dreaptă[1].

Inteligența critică cea mai caracteristică a Spaniei, înainte de Menéndez y Pelayo, este Fray Benito Jerónimo Feijóo y Montenegro (1675—1764), zis și *„el Voltaire español"*, poligraf antipatic multora prin suficiența lui pontificală. Cu Voltaire, Feijóo are comună oroarea de superstiție și de fanatism, dar se deosebește prin aceea că în vreme ce libelistul francez admite un „bun-simț" elementar infuz în mulțime, el tăgăduiește vulgului orice capacitate de adevăr. Feijóo este un spirit științific care n-admite alte criterii decît acelea *„de razón y experiencia"*.

Toată înverșunarea ironică a criticului se îndreaptă împotriva maximei, ce va deveni bun revoluționar și romantic, că *„Dios se explica en la voz de el pueblo"*, că mulțimea este regulă a adevărului. Feijóo combate sufragiul, cel puțin în materie științifică și literară.

„El valor de las opiniones se ha de computar por el peso, no por el número de las almas".
Ignoranții, oricît de mulți ar fi, rămîn tot ignoranți.

Un spaniol a scris că grație nemuritorului Feijóo strigoii nu mai bîntuie casele. Într-adevăr, criticul a repudiat cu vehemență teoria, susținută serios, că strigoii ar fi, dacă nu demoni ori suflete separate, niște animale aeriene născute din putrefacția aerului. În fiecare ținut de cîteva mii de oameni vor fi doisprezece, paisprezece ori douăzeci de inși, care spun că au văzut strigoi. Însă acesta e procentul firesc de farsori. Verva

[1] *Exequias de la Lengua Castellana* por don Juan Pablo Forner. Edición y notas de Pedro Sáinez y Rodríguez. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1925.

lui Feijóo este nesecată cînd examinează validitatea tradițiilor populare:

„Ce de chimere, ce de extravaganțe se păstrează la popoare în umbra găunosului, dar arătosului titlu de tradiție!"

Locuitorii din Ceilán sînt încredințați că acolo a fost paradisul terestru. În stînca unui munte ei arată o urmă de pas care, zic ei, că ar fi a piciorului lui Adam, iar de un lac cu apă sărată spun că a fost făcut din lacrimile vărsate de Eva la moartea lui Abel. Locuitorii cetății Panope din Focida credeau că dețin resturi din lutul cu care Prometeu a plăsmuit pe întîiul om. La Veneția cetățenii arată un os enorm al Sfîntului Cristofor, iar la Vercelli un dinte gigantic al aceluiași. Toată eroarea vine de acolo că Sfîntul e reprezentat uriaș prin raport la Isus pe care-l duce în cîrcă, plasticizare a numelui Christophorus, *portans Christum*, purtător al lui Cristos.

„Cît despre osul sau dintele Sfîntului Cristofor, eu zic că nu sînt nici ale Sfîntului Cristofor, nici ale vreunui alt om, ci ale unor animale foarte corpolente, fie terestre, fie maritime."

Feijóo supune unui examen critic strîns atestațiile în jurul clopotului din Velilla. Acest clopot dintr-o mică localitate din Aragón ar fi sunat netras la felurite evenimente. Argumentația e aceasta: Mulțimea autorilor citați e o slabă dovadă, căci cel mai vrednic de încredere dintre ei spune că n-a văzut fenomenul. Clopotul a sunat la evenimente secundare, dar n-a sunat cînd casa catolică a Stuarților a fost deposedată de coroana Angliei. Clopotul a sunat, e drept, la apostazia lui Luther, totuși nu se înțelege de ce providența a ales pentru miracol un sat obscur și nu Roma. Cutremurul putea foarte bine mișca clopotul. Stringența critică slăbește în două cazuri în care Feijóo recunoaște că miracolul pare persuasiv. Desigur, aceasta e o simplă concesie față de Inchiziție.

Într-un fel, criticul spaniol studiază originea și răspîndirea erorilor. Astfel, un articol, *Chistes de N.*, urmărește cîteva anecdote „autentice". Bunăoară:

Quevedo, întîlnindu-se pe stradă cu niște fete care-i spuseră că împiedică trecerea cu nasul (presupus mare), ar fi răspuns, îndoind nasul cu degetul într-o parte: Treceți, vă rog, domnișoarelor. Însă spiritul se atribuie de asemeni împăratului Rudolf. Un stegar, *Alférez*, cu mustăți uriașe ar fi primit de la tatăl lui Feijóo sfatul: „*Alférez*, ori cumpără-ți obraz, ori vinde-ți mustățile." Feijóo credea spiritul autentic, pînă ce și-a dat seama că e o copie după vorbele unui vizcain despre un pod mare peste apă mică: „Sau vinde podul sau cumpără rîu". Părintele Bouhours referă același spirit despre secetosul Manzanares. Lăsăm la o parte numeroase alte spirite analizate de Feijóo. Concluzia generală subînțeleasă este că a întemeia o biografie ori o afirmație istorică pe astfel de elemente „autentice" este un risc.

„Dorința de a plăcea în conversație e o dorință aproape comună tuturor oamenilor și această dorință e rădăcina fecundă a nenumărate minciuni."

Ridicîndu-se și mai sus, Feijóo subliniază capacitatea de „delir" a vulgului, care exercită asupra oamenilor cu judecată „o tiranie intolerabilă".

„Idolul vulgului este eroarea ereditară".

Ca toți spaniolii, Feijóo are sentimentul național foarte impetuos și despre „gloriile Spaniei" scrie lucruri aprinse, iar pe Lucan îl socotește superior lui Virgil. Însă teoreticește spiritul critic îl face să deteste pe acei „*nacionistas*", azi am zice naționaliști, care ridică pînă la cer lucrurile naționale, disprețuind pe străini. Reprobă totuși și pe cei care le coboară pînă în abis. Găsește de asemeni că regionalismul, adică naționalismul pe un spațiu particular și îngust, este pernicios. Are curajul de a detesta șovinismul pe care îl numește „*pasión nacional*":

„Caut în oameni acea dragoste de patrie pe care o aflu atît de celebrată în cărți, vreau să zic acea dragoste justă, datorată, nobilă și virtuoasă, și n-o întîlnesc. În unii nu văd nici o afecțiune pentru patrie; în alții văd numai un sentiment delicvent, care cu un nume curent se cheamă pasiune națională."

„Nu tăgăduiesc că răsfoind istoriile afli la fiece pas mii de victime sacrificate acestui idol. Nu e război care să nu se fi iscat fără acest pretext înşelător."

Curaj critic remarcabil, alternat cu exaltări subite, are şi José de Cadalso. Ale sale *„Scrisori marocane"* *(Cartas marruecas)* sînt un fel de *Lettres persanes*. Ni se oferă presupusul manuscris al unui mort: *Cartas escritas por un moro llamado Gazel Ben-Aly, a Ben-Beley, amigo suyo, sobre los usos y costumbres de los españoles antiguos y modernos, con algunas respuestas de Ben-Beley, y otras cartas relativas a éstas.*

Cadalso, nemulţumit cu inegalitatea socială, apără meritul şi în privinţa aceasta simpatia lui merge către intelectual. Terminologia secolului nu-i punea la îndemînă expresia justă, dar este evident că el socoteşte pe intelectual un proletar. De ce au decăzut ştiinţele în Spania? Din lipsă de protecţie pentru savanţi.

„La Madrid sînt vizitii care cîştigă trei sute de *pesos duros* şi bucătari care testează averi."

Pe intelectual îl mai apasă şi restrîngerea libertăţii de gîndire, spectrul Inchiziţiei. Quevedo „unul din cele mai mari talente create de Dumnezeu", a fost vîrît în carceră şi tot în celulă şi-a petrecut viaţa mulţi ani Fray Luis de León, cu toate meritele sale monahale şi universitare. Din această pricină mulţi şi-ascund scrierile care ar putea fi folositoare patriei.

Apoi Cadalso este umanitarist, pacifist, în termenii de azi. Spaniol, reprobă totuşi luptele de tauri. Petrecerea asta este păgînă, fiindcă constă în a vedea viaţa oamenilor expusă, încredinţată unei abilităţi de a înfrunta fiarele, ce merită mai degrabă numele de barbarie Războiul e ironizat. Ce înseamnă o victorie? Amîndouă taberele celebrează prin *Te Deum*, tragere de clopote, iluminaţii, aşa-zisa izbîndă. Unii pretind că au scos din luptă atîţi duşmani, morţi, răniţi şi prizonieri, că au luat o numeroasă pradă în tunuri, mortiere, drapele, stindarde, tobe şi care. Ceilalţi afirmă că n-a fost bătălie, ci o mică ciocnire fără impor-

tanță, că în ciuda inferiorității numerice s-au retras *„metodicamente“* (nu e nimic nou sub soare!).

„Totul e problematic, afară de moartea a douăzeci de mii de oameni, ce prilejuieşte pe aceea a tot atîtor copii orfani, părinţi nemîngîiaţi, mame, văduve etc“.

Firește, se repudiază și *„el patriotismo mal entendido“*, și neajunsul acestui *„defecto ridiculo“* îl vede Cadalso în acea grandomanie ce împinge pe spanioli să refuze a lua în considerare progresele altora. Temperatura moderată a patriotismului lui Cadalso, ca și în cazul lui Feijóo, este o consecință a meditației. Omul conține însă în pieptul lui flăcări naționaliste care zbucnesc la cea mai mică zgîrietură. Acuzarea spaniolilor de cruzimi în Lumea Nouă îl indignează:

„...popoarele care fac atîta gălăgie în jurul cruzimilor spaniolilor în America sînt exact aceleași care merg pe coastele Africii, cumpără animale raționale de ambe sexe de la părinți, frați, prieteni și războinici victorioși, fără alt drept decît acela că marfa e neagră; îi suie în corabie ca pe niște vite, îi poartă mii de leghe goi, înfometați și însetați; îi debarcă în America, îi vînd în piața publică ca pe măgari, mai scump băieții sănătoși și robuști și cu mult mai scump femeile nefericite care poartă în pîntecele lor rodul mizeriei; vîră banii în pungă; se duc în țările lor omenoase și cu cîștigul acestei vînzări tipăresc cărți pline de elegante invective, de insulte retorice și de injurii elocvente împotriva lui Hernán Cortés...“

În eminentele articole ale lui Larra se reîntîlnesc idei de-ale înaintașilor săi cu spirit critic, în stil focos, aparent romantic. În fond, Larra e un liberal în felul bonjuriștilor, deschis pentru ideile cele mai noi însă în spirit aristocratic, cu oroare de vulg și de burghez. În Franța existau mulți astfel de liberali, clasici cu concesii exterioare în literatură, *dandies* în viața socială. Articolul *¿Quien es el publico y donde se encuentra?* e o prelucrare după un francez obscur, însă continuînd tradiția Feijóo. La afirmația necontrolată că publicul e înțelegător, indulgent, imparțial, răspunde că, dimpotrivă, publicul are gusturi absurde,

este capricios, intolerant și, în fine, nu există, fiindcă fiecare clasă socială are publicul său special. *El castellano viejo* e un portret foarte viu al burghezului insinuant, prost-crescut și sîcîitor, care invită pe toată lumea la masă și profesează un naționalism clamoros, tipic filistinului:

„Braulio este foarte departe de a aparține la ceea ce se cheamă lumea mare și societatea de bonton; însă nu este totuși un om din clasa inferioară, dat fiind că e un impiegat de al doilea ordin... Patriotismul lui e de așa natură că ar da toate frumusețile din străinătate pentru un deget din țara sa... pretinde că nu există vinuri ca cele spaniole, în care chestiune poate să aibă dreptate, susține că nu se află educație precum cea spaniolă, ceea ce poate să nu fie chiar adevărat; în loc să susțină că cerul Madridului e pur, va susține că tinerele noastre mahalagioaice sînt cele mai încîntătoare dintre toate femeile; e un om, în fine, care trăiește din exclusivisme..."

Larra descrie în colori foarte bogate un festin la Braulio: aglomerație, mîncare întîrziată, friptură arsă, stufat afumat, un clapon care sare în sus cînd e supus disecției, o sticlă de vin răsturnată, veselă năruită catastrofal, un copil care țintește în ochi pe comeseni cu sîmburi de cireși, o doña Juana cu dinți negri și galbeni care oferă invitatului o bucătură fină cu propria-i furculiță, în sfîrșit somarea invitatului să improvizeze versuri, după ce a fost silit să-și scoată fracul și să-și pună „*una cumplida chaqueta rayada*".

Ca și Cadalso, Larra osîndește luptele de tauri, spectacol vulgar și crud:

„Pînă și fecioara naivă, care se îngrozește de sîngele curs ieri din degetul său delicat, care leșină dacă aude glasurile ridicate ale unei certe, care pălește cînd vede alergînd un șoricel neînsemnat, timid ca și ea, ori privind un inocent păianjen care pe pînza lui laborioasă se gîndește la orice numai la a-i face rău nu; soția gingașă, pentru care totul e sensibilitate, se dau peste cap să găsească mijloacele de a asista la arenă, unde nu numai că nu se alterează auzind acel limbaj atît de ofensiv, pe care ar trebui să-l ignoreze veșnic și pe care îl ascultă cu tot atît de puțină rușine ca și oamenii care îl

folosesc, nici nu leşină văzînd cum ies maţele unui patruped nobil, fiind călcate în picioare şi rupte, dimpotrivă, pleacă nemulţumite dacă zece ori doisprezece cai n-au revelat ochilor lor minunata structură interioară a animalului, şi dacă un îndrăzneţ n-a răzbunat cu sîngele său, şiroit pe nisip, raţiunea şi umanitatea ofensate".

Larra posedă un umor ce deşteaptă în minte imaginea lui Giuseppe Giusti, cu care semăna de altfel fiziceşte, şi a lui Caragiale. E drept că Giusti era un umorist în versuri, avea totuşi o fantezie satirică juvenilă, un avînt lesnicios, pe care le întîlnim în proza plastică a lui Larra. Cu Caragiale analogia e posibilă prin compoziţia strînsă a articolelor şi prin zugrăvirea necruţătoare a societăţii spaniole. Ni se formulează în opera lui Larra, *mutatis mutandis*, un Mitică spaniol, care, şi el, e foarte îngrijorat, la cafenea, de soarta ţării:

„Vezi dumneata jurnalul ăsta? — Ei! — Mă scoate din sărite; e nesuferit."

Sau:

„Iubesc... iubesc prea mult patria mea ca să privesc cu indiferenţă starea de înapoiere în care se află. Aci niciodată n-o să avem nimic bun... şi vinovatul este... ştiu eu cine... Da, domnule... Ah! Dacă aş putea să spun tot ce simt; dar nu se poate vorbi totul... Biata Spanie."

Pentru Mitică iberic, ca şi pentru cel danubian, nu-i bun nimic *„en este pais"*, în ţara asta. Editorul unei foi insipide se lamentează:

„ — Vezi aici *Figaro?*... îl vezi? Nu ştii cum e în ţara asta? În ţara asta nu se poate scrie. În Spania nu se vinde nimic, vegetăm în ignoranţă. La Paris aş fi vîndut zece ediţii."

Cel mai tipic cusur al spaniolului e „pacienţa" birocratică, vorbind în termeni caragialieni. Nimic nu se rezolvă, totul se amînă, din lene meridională. Un francez, Sans-délai, vine să-şi aranjeze unele afaceri în Spania şi crede că în cincisprezece zile va termina.

Însă se înşală. Oriunde se duce i se spune: *Vuelva usted mañana*. Mai veniţi mîine!

— Ce zici de ţara asta, domnule Sans-délai?...

— Oamenii mi se par ciudaţi...

— Aşa sînt toţi. Ca să nu ridice bucătura la gură, nu mănîncă.

Larra ne oferă un număr strălucit de tablouri de viaţă spaniolă şi de „fiziologii" (un birou de împrumuturi pe amanet, un caz de căsătorie nepotrivită, un aspect de bal mascat, o viziune de restaurant, o idee despre Madridul nou cu case de raport avînd apartamente prea strîmte, accidente ale mutării — şi pe Caragiale îl obsedau problemele acestea — impresii din viaţa teatrală). Cel mai plastic şi zguduitor tablou e acela al crepusculului în care apare peticăreasa din *Modos de vivir que no dan de vivir:*

„...între toate aceste chipuri de a trăi, ce spune cititorul de peticăreasa care, cu un coş la braţ şi un instrument în mînă, bate uliţele capitalei în zori sau mai ales noaptea? Trebuie observată atent. Peticăreasa merge singură şi tăcută: pasul său e şovăitor ca zborul fluturelui; ca şi albina zboară din floare în floare (să mi se îngăduie a numi astfel portalurile din Madrid, măcar ca figură retorică şi în vederea că alţii fac figuri şi mai rele, deşi ar trebui să le facă mai bune). Zboară din floare în floare, cum ziceam, scoţînd din fiece parte numai sucul trebuitor; scrutaţi-o noaptea; fără îndoială vede ca păsările nocturne: înregistrează cele mai ascunse colţuri, şi unde pune ochiul pune şi cangea, fiind asemănătoare într-asta multor persoane de o categorie mai decentă decît ea; cangea face parte integrantă din persoana ei, este, în realitate,al şaselea deget, şi-i slujeşte precum trompa elefantului; dotată cu o sensibilitate şi un tact de mare acuitate, pipăie, desface, întîlneşte, şi atunci, printr-un sentiment simultan, printr-o relaţie simpatetică ce există între voinţa peticăresei şi cangea ei, obiectul util, abia întîlnit, se şi află în coş."[1]

---

[1] Larra, *Articulos de costumbres*. Prólogo y notas de José R. Lomba y Pedraya. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1932; *Articulos politicos y sociales*. Prólogo y notas de José R. Lomba y Pedraya. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1927.

Trei poeți supraprozaici

Fenomen comun lumii meridionale și latine, poeții spanioli sînt lipsiți îndeobște de sensul metafizicului. Viziunea lor este ca și aceea din pictură, realistă și dramatică, adică terestră. Poezia spaniolă e tot atît de „prozaică" precum e și cea italiană, înfrumusețată plastic și stilistic. Spaniolii sînt naratori prin definiție, și al lor *„romancero"* prin patetic, prin dozarea gesturilor și pregătirea fundalului, conține capodopere, cum e această vestită *„Romance de Abenámar"*:

Pe Guadalquivir în sus merge bunul rege Don Juan,
se întîlni cu un maur căruia îi zicea Abenámar.
Bunul rege cum îl văzu îi vorbi astfel:
— Abenámar, Abenámar, maur din maurărie,
ești fiu al unui cîine de maur și al unei creștine sclave,
tată-tău se cheamă Halí, iar mamă-ta Catalina.
Cînd te născuși, maure, luna era crescută,
marea era potolită și vîntul nu sufla.
Maurul care se naște sub acest semn nu trebuie
să mintă,
am prins un fiu al tău, îi voi hărăzi viața
dacă-mi spui adevărul la ceea ce te-ntreb...
Ce castele sînt acelea așa de înalte și sclipitoare?
— Este Alhambra, *señor*, și cealaltă este Moscheea;
celelalte „los Alijares" lucrate de minune.
Maurul care le-a lucrat cîștiga o sută de galbeni
pe zi,
în ziua cînd nu lucra pierdea tot atît de la el;
cînd sfîrși lucrul, regele îi luă viața
ca să nu lucreze altele la fel regelui Andaluziei.

Poezia, abundentă, a lui Lope de Vega, din care am citat momente esențiale, stă pe temeiul unei inspirații restrînse și canonice, proprii secolului XVII. Nota lui particulară nu este depășirea terestrului, ci prelucrarea lui în stil barochist, am putea spune mai nimerit, cu un termen prematur, churriguerist. El pune în vers splendori mexicane și dă ornamentelor răsuciri fantastice și o temă banală ia proporții monstruos asiatice:

Rîd de soldatul
care, ca și cînd ar avea
o mie de picioare și o mie de brațe, merge să le piardă.

Cel mai mare scriitor al Spaniei, Cervantes, nu e un poet, ci un povestitor.

În secolul al XIX-lea cînd poezia europeană bate din cele mai lungi și numeroase aripi pe care le-a avut vreodată, romantica Spanie produce o poezie perimat narativă, pe margini de *romancero*, jurnalistic epică și didactică. Această poezie nu-i lipsită de valoare, dar trebuie înțeleasă la fața locului. Unii poeți ori dramaturgi, care nouă ni se par exponenți ai platitudinii, s-au bucurat de omagii populare frenetice. García Gutiérrez a fost omagiat pentru teatrul lui cu coroane aruncate pe scenă și cu porumbiei slobozi̦ți în sală. Lirica spaniolă este o incandescență de materii geologice. Aspectul ei principial prozaic se schimbă prin arșița unui soare orbitor și poetul care a început didactic și academic sfîrșește poemul călare pe un Pegas agitat.

Vom ilustra această particulară prozaicitate frenetică a liricii spaniole prin trei poeți: Quintana, Campoamor și Zorrilla.

Manuel José Quintana a trăit pînă dincolo de jumătatea secolului XIX (1772—1857), poezia lui se situează însă în ambianța neoclasicismului, mai ales italian, din epoca Goethe. Stilul său emfatic, elocvent și mai ales grandilocvent, și temele sînt ocazionale și de aspect prozaic (*Expediției spaniole pentru propagarea vaccinului în America*, *Invenției tiparului* etc.). Maniera

lui Quintana e a unui Leopardi fără dureri, agravat prin Foscolo, cu mişcări mai libere şi mai impetuoase. În *A Celida* pare că răsună chiar un ecou din *A Silvia:*

Era de mayo el más hermoso dia

însă în *Libro de Alixandre* găsim acest vers:

El mes era de mayo, el tienpo glorioso.

Nu este vorba de inspiraţia pesimistă leopardiană, ci de tipul de *canzone* solemnă şi severă în *versi sciolti* care îşi află originea în Petrarca. Quintana cultiva poezia italiană şi ne dă traduceri fragmentare din *Il pastor fido* de Guarini. Un cititor romîn fără cultură clasică şi romantică se va găsi dezorientat în faţa unei astfel de poezii şi o va socoti de o răceală arctică. Cu toate astea, ea are frumuseţile ei profesionale, aşa cum o are sculptura academică a lui Canova. Quintana îşi înfrumuseţează disertaţiile printr-o anume *„furia"* cum e cazul cu *Oda către mare:*

Vai, mişcarea aceasta răsunătoare
îmi abate inima. Am văzut lanurile de grîu
agitate de vînt
în lunile de vară,
plecîndu-se docile şi tremurătoare,
văietîndu-se în sunetul sec al mîniei lui.
Am văzut vîrtejul pulberii, şi am văzut în păduri
izbiţi la fel de furtună pinii înalţi
clătinîndu-se şi trosnind; dar nu această oarbă,
vie fierbere, aceste talazuri
care vin, fug, se răstoarnă
fără odihnă: tremură nisipul
la izbitura biciuitoare...
Ce zid, ce adăpost
ţi se poate împotrivi? Valurile negre
se ridică în chip de munţi
şi-şi descarcă furia
în prăbuşiri adînci şi în spumă turbată...

Tot atît de clamoros este strigătul războinic din *A España despues de la revolución de Marzo*, 1808, împotriva „cruntului Attila care oprimă Occidentul", adică a lui Napoleon:

Război, război, spanioli!
...Dați-mi o lance,
puneți-mi casca grozavă și sclipitoare,
să zburăm la luptă, la răzbunare,
iar cine își refuză pieptul său speranței
să-și culce fruntea lașă în pulbere.

Toate aceste versuri pline de flăcări sincere rămîn însă pentru noi academice, asemeni țîșnirilor de raze aurite din ornamentația barocă.

Compoziția în care Quintana devine un romantic adevărat cu simțul fantomaticului și al misterului este *El panteón del Escorial*, unde pateticul pamfletar și descripția impresionistă, aproape trivială, amintesc de maniera lui V. Hugo. Cu sentimentul decăderii patriei, poetul se îndreaptă spre criptele regilor Spaniei din Escorial spre a-i întreba asupra pricinilor mizeriei naționale:

Morminte, răspundeți!... Și cu iuțeală
porțile bolții se răsucesc în țițînile cutremurate:
torța care-mi călăuzește pașii moare...
și o mie de năluci groaznice
se înfățișează închipuirii mele înfricoșate...
Un țipăt jălalnic
rupse tăcerea adîncă,
în vreme ce flacăra palidă a unui mic chibrit
lumina slab urnele.
Ridic fruntea înspăimîntată la strigăt
și în mijlocul încăperii sinistre
se ivește un tînăr august și frumos.

Acesta e vestitul Don Carlos (dar istoricii spun *„dass Don Carlos ein Kretin war"*).

Cine ești? eram să zic, cînd de cealaltă parte
văzui ridicîndu-se o umbră a cărei înfățișare
de ură și de oroare mă cutremură.
Grija insațiabilă și veghetoare,
suspiciunea perfidă, ranchiuna neagră
a acelei frunți palide și odioase
au făcut mereu o domnie abominabilă.
Ipocrizia ascunsă,
arzînd de setea sîngelui și a puterii,
lucea în ochii lui de viperă;
semnele firii sale josnice
erau fața uscată și obrajii fără sînge,
barba albă și săracă o acoperea
ca o iarbă otrăvitoare prin nisipuri.

Acesta e Felipe II. Don Carlos împreună cu Isabel de Valois cer socoteală lui Felipe:

¿Qué te hicimos?, ¡oh barbaro!...

Felipe II se justifică:

Încetează, om crud, îți zic, de-a mă chinui;
moartea ta a fost nedreaptă; însă statul
a răsuflat. Dacă tu ai fi trăit,
rupînd pacea, turburînd armonia
unui imperiu pînă atunci liniștit și senin,
ai fi profanat sînul lui inocent
cu răscoala atroce, cu erezia.

Don Carlos se disculpă. Vinovați de prăbușirea Spaniei sînt fiii lui Felipe. Ies din morminte alte trei umbre care sînt Felipe III, Felipe IV și Carlos II. Tatăl le cere socoteală:

Cine sînteți? Ce-ați făcut
cu imensa putere ce se întindea
spre uimirea universului de la pol la pol?

Urmează disculpele celor trei. Răspunsul lui Carlos II e scurt, omul fiind imbecil.

Steaua ingrată sub care s-a născut
i-a hărăzit pe lume
impotența rușinoasă și mintea copiilor.

În cele din urmă apare Carol Quintul:

Astfel în clamori inutile
își exala frenetica sa confuzie mintală
cînd, spărgînd lespezile mormîntului,
un spectru august și venerabil se înfățișă
învingînd în maiestate pe toți.

Marele împărat scoate de sub acuzație pe mediocrii fii ai lui Felipe II, inculpă mai ales pe tată și se recunoaște el însuși agent al surpării Spaniei:

De ce învinovățești stelele
acestei mediocrități crude? De ce uiți
ambiția ta fanatică și setoasă,
care îndrăznea să uzurpe numele
sacrosanct de înțelepciune? Eu am început
dezastrele Spaniei și doliul ei trist
atunci cînd cu Padilla expirînd în Villalar,
Castilia și-a văzut murind libertatea.

Dialogul violent, luînd acest ton de dezbateri obiective, îndreaptă conștiința spre noțiunea fatalității ruinei marilor imperii, din care se naște pentru cititor o mare dispoziție romantică de a gîndi în perspectiva eternului.[1]

Aflînd că unii consideră pe Don Ramón de Campoamor (1817—1901) „poet de excepție, care nu poate fi clasificat după criterii stabilite", poet „de o originalitate absolută, fără asemănare cu vreun scriitor antic sau modern, național sau străin", un cunoscător de literaturi va zîmbi căci va regăsi la poetul spaniol toate locurile comune ale romantismului decadent. *El drama*

[1] Manuel José Quintana, *Poesías*. Edición, prólogo y notas de Narciso Alonso Cortés. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1927.

universal e un lung poem narativ în care se simbolizează amorul senzual, ideal şi divin. Soledad moare de tristeţe fiindcă Palaciano, logodnicul, i-a fost secfestrat de Honoriu. Acesta din urmă plînge pe mormîntul ei şi prin intercesiunea lui Isus Magul se preface în marmura mormîntului Soledadei, apoi în chiparos şi trece prin metempsihoză, prin toate ordinele naturii fizice, rătăcind din astru în astru, pînă ce în clipa de a fi damnat, o lacrimă a mamei sale îl mîntuie.

El licenciado Torralba e un poem faustian, cu o istorie de înger căzut, în gust lamartinian. Ezequiel, trimis să aducă sufletul unei fete în rai, rămîne pe pămînt pentru o Catalina, căci, insaţiabil, nu-i mulţumit cu frumuseţea clasică a îngerilor. Însă Catalina preferă îngerului pe „licenţiatul" Torralba. Ezequiel întreprinde cucerirea ei cu ajutorul diavolului. Murind Catalina, Torralba aleargă după mirajul unei femei ideale şi, sfătuit de fray Pedro, astrolog, consultă o vrăjitoare într-o grotă şi obţine în retortă, pe cale alchimică, o *mulierculа*. Torralba e tradus în faţa Inchiziţiei şi sfîrşeşte într-un *auto de fe*.

Los buenos y los sabios, poem în cinci cînturi, e mai mult o nuvelă despre doi fraţi, unul victimă a celuilalt care este „*un hombre abominable*". Pedro trimite în locu-i la recrutare pe Juan, iar el între timp îi ia logodnica. Devenit medic, la Madrid, Pedro se face orator de uliţă şi în revoluţia de la 1868 vorbeşte mulţimii de onoare, patrie, eroism, dar cînd resurecţia e pe cale de a fi înfrîntă, se lasă substituit de Juan care, deportat la Ceuta, cade în cursa unei femei şi e osîndit la moarte pentru o crimă pe care n-o făcuse. Tema injustiţiei, apăsînd fiinţele fără apărare, se cultiva pe vremea trecerii de la romantism la naturalism şi fraţii de Goncourt gustau astfel de subiecte. Juan e un fel de mare Niculăiţă Minciună.

Aceste poeme nu mai interesează. Campoamor a produs discuţii prin nişte compoziţii poetice scurte, botezate cu un nume de invenţie proprie *Doloras* (de la *dolores*). După poetica lui Campoamor „*toda poesía lírica debe ser un pequeño drama*", cu „*un carácter general y transcendente*". Prin urmare, „*las doloras*", „durera-

21*

tele", precum și celelalte compuneri sînt niște anecdote succint patetice, ce trebuie să incite spiritul filosofic. Aceasta este intenția. Poeziile însă deconcertează azi și par proză curată:

— Ce rău i-a curmat viața, doctore? întrebă Rosaura nemîngîiată.

— A murit — zise doctorul — dintr-o cădere.

— Dar de unde a căzut?

— A căzut din cer.

O doamnă zice lui Ludovic XIV:

— Căscînd, insultați pe cine vă iubește; Cerul a voit să vă dea drept soție o fecioară nevinovată, ce vă mai lipsește în castul vostru paradis?

Marele rege îi răspunde: — Șarpele!

— Mă iubești? întrebă un tînăr pe o fată. Era foarte sărac și ea răspunse mofturoasă: „Nu!" El, plin de amărăciune, stătu pe o stîncă și văzîndu-se astfel disprețuit se aruncă cu capul în mare.

Ajungînd la fund, mai mult mort, pipăi o cupă, o apucă, se gîndi la Dumnezeu, înotă, ieși deasupra și zise: „Vreau să trăiesc"!

Cînd puse piciorul pe țărm, privi vasul de aur pe care era o inscripție sunînd astfel: Cupa regelui de Thule.

După asta, el și ea, își vorbiră așa pe stîncă: Sînt bogat! Mă iubești?

— Da!

— Dă-mi o sărutare!

— Și două și trei!

Dar cînd fu să-l sărute, el, văzînd lăcomia ei, ferindu-se, o aruncă cu capul în mare.

„În noaptea zilei mele onomastice — mi-ai scris tu la Londra — privește steaua pe care am privit-o atît în noaptea în care ai plecat." A trecut noaptea acelei zile și îndată mi-ai scris exaltată: „Am unit în stea privirea mea îndrăgostită cu privirea ta de foc". Dar totul a fost iluzie; în noaptea aceea, spre ciuda mea, n-am putut vedea prețioasa stea... fiindcă la Londra ploua.

La începutul nopţii acelei zile ea, departe de mine,
îmi zicea:
— Nu te apropia atît! Mi-e frică de tine!
După ce a trecut noaptea îmi zise, alături:
— Nu te îndepărta atît! Mi-e frică fără tine!

Este de prisos a mai da alte exemple. Anecdotica de felul acesta epigramatic a fost foarte curentă în poezia germană după Schiller și Goethe, și a trecut și la micii romantici francezi ca Jean Aicard. Multe poezii ale lui Traian Demetrescu sînt niște „*doloras*". A respinge cu totul o astfel de poezie nu-i rezonabil. Dezobișnuiți prin noile idei estetice de lirica afabulată, trecem cu vederea adesea efectul contemplativ pe care îl au compozițiile narative savant ritmate și la vreme întrerupte pe o perspectivă infinită. Sentimentul artistic nu-i lipsește lui Campoamor. Natura poeziei sale fabulistice e înrudită cu aceea a parabolelor lui Oscar Wilde, anecdote cu poantă, debitate profetic (și într-un fel și cu lirica malițioasă a lui Heine).
Campoamor a mai inventat și numitele de el *Humoradas*, momente lirico-epigramatice, care sînt niște poante filosofice reduse la un minim anecdotic:

Aceea care iubește un ideal şi suie... şi suie...
moare de obicei spînzurată de un nor.

Fetele mamelor pe care le-am iubit
mă sărută ca pe un sfînt.

Soţul adormit lîngă o femeie neiubită
este un mort îngropat într-un pat.

Epigramele acestea conțin, așadar, o metaforă semnificativă.[1] Mult mai colorat și mai plastic, Jules Renard putea pretinde și el că face „*humoradas*".
Nu cunosc decît insuficient, din antologii, opera poetică epică a lui Don José Zorrilla (1817—1893) „*el primer poeta narrativo de su tiempo*" și în extras

[1] Ramón de Campoamor, *Poesías*. Edición y notas de C. Rivas Cherif. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1921.

larg drama într-un act *El puñal del godo*. În linii generale, el e înrudit cu Ducele de Rivas, fiind adică un narator în stilul vechilor *romances*. De vreme ce Menéndez y Pelayo reproduce într-o crestomație *A buen juez mejor testigo*, înseamnă că această compoziție reprezintă modul curent al artei epice a lui Zorrilla. Bucata nu-i de natură să entuziasmeze pe străin. Poetului i se propusese să scrie un *romancero* cu faptele banditilor celebri, însă ne întrebăm dacă e nevoie a pune pe rime (de altfel foarte lipsite de plenitudine) o asemenea materie, interesantă sub speța prozei.

O culegere postumă de poezii, pierdute prin publicații ocazionale, foiletonistice și autobiografice ne dă o mai justă idee a temperamentului iberic îndeobște. Geniul poetic se revelă liric printr-o tehnică a abundenței cursiv-jurnalistice, cu subite inflamații emoționale. Fraza e directă, brutal interlocutivă, dar e a unui conațional al lui Goya. Supraprozaismul congener celui al lui Ribera și al lui Zurbarán atinge marginile fantasticului. Realitatea cea mai concretă apare ca o transfigurare. Am putea cita un reportaj mexican. Dar altă dată, exaltat în fața fenomenelor, poetul devine religios ca un Walt Whitman:

Cu glasul meu face cor
psalmodia vie
pe care armonia universală
a lumii o trimite lui Dumnezeu:
ici foșnetul frunzelor,
colo clipocitul izvorului,
aici pruncul pe care-l leagănă
cîntecul doicii,
colo furtuna răgușită
pe care o răscolește uraganul,
aci colibriul care zumzăie
în jurul unui trandafir,
colo muezinul care murmură
o sura din Coran,
colo îndepărtatul clopot
al catedralei creștine,
dincolo strigătele îndrăznețe

ale insurecției populare,
ici uguitul porumbieilor,
colo tunetul vulcanului,
dincolo trupa de război,
mai încolo o mandolină,
ici ciocnirea paharelor la nuntă,
colo o psalmodie funebră...
toată zarva pămîntului,
mai departe... aceea a mării,
mai departe... zgomotele vagi
ale aerului în imensitate.

Zorrilla, ca toți artiștii mediteraneeni, îndeobște, nu cunoaște construcția chimerică. Poezia e pentru el o disertație, adesea de o discursivitate aproape vulgară:

Tradiția casei mele
era realistă și levitică,
educația mea iezuitică,
însă îndrăzneala mea fără margini...
Eu, poet național
a ceea ce a fost națiunea mea...
Eu am consacrat numai Spaniei
întreaga mea poezie,
care n-a fost niciodată decît creștină
și spaniolă...
Eu sînt poet creștin,
vreau să fiu îngropat în pămînt,
pentru a da cu țărîna mea
ființă florii și viermelui.

Neprevăzutul poetic e consecința unei *„furia"* lirice care schimbă prin incandescență semnificația imaginilor, ca în acest exemplu de trecere frenetică de la elocvență la lirism:

La răspîntii și în piețe,
mă salută cuviincios meseriașul,
îmi zîmbesc fetițele rumene,
iar copiii la ieșirea din școli
ridică mîna la șapcă în fața mea...
dar deși sînt uneori cel mai fecund,

floare fără armă, flacon fără esență,
sec la logică și la simțire,
alteori poezia mea nu e decît un sunet.
Ca zgomotul mării ori al vîntului,
ori al izvorului rostogolitor,
ca ciripitul păsării,
ca bolboroseala lentă a ploii ori a
spumei în fierbere,
tenace, sonor, muzical, accentul meu
se exală din ființa mea fără încetare;
dar ca și ecourile golurilor,
accentul meu e un sunet van...
Am jucat pînă acum
rolul meu cum am știut;
Spania mi-a dat fum și m-am urcat în aer;
dar gloria mea este un Montgolfier
plin numai cu fum...

Astfel, o confesiune, desigur interesantă, asupra propriei naturi artistice, sfîrșește într-o imagine fantastică, ce surprinde ochiul. O ieșire lunatică asemănătoare (e drept, cu motiv proverbial) notăm, după regiuni de proză, în *Don Juan:*

Monstru fără pereche în materie de noroc,
în vreme ce fugeam de Spania,
în Spania lumea mă punea
în coarnele lunii.[1]

---

[1] José Zorrilla, *Poesías*, edición y notas de Narciso Alonso Cortés. Madrid, Ediciones de „La Lectura", 1925.

Doña Fáfula

Am visat aseară pe doña Fáfula, o babă spaniolă care a luat consistență în lecturile mele. Ședea la capul meu și mă probozea, descîntîndu-mă cu proverbe.[1]

— Señorito, zicea, oamenii se prăsesc și apoi e gîlceavă pentru pîine. Știi vorba: „Nu-ncăpem la vatră și soacră-mea e lăuză". Uite noră-mea, Benita, merge de ici-colo să cîștige o coajă. „Măgar la mai mulți, îl mănîncă lupii." Iar lumea știi cum e: „De la puțin, puțin, și de la mult, nimic". Roade și ea ce poate — dar cum spune proverbul: „La foame de cincisprezece zile, pîine de trei săptămîni". Cine a pus-o să se mărite? „Fato — i-am zis — ferește-te de băieți, cînd le dă tuleiele." Frumoasă nu-i, harnică nu-i. „Calcă din țeca-n meca și din papuci în uluci." Treabă puțină și gură multă: „Mai mare zarva decît nucile". Ea s-ar hodini biata, că nu-i place treaba, vorba e asta-i viața: „Unde nu s-ar duce boul să scape de arat?"

---

[1] Aspectul paremiologic al literaturii spaniole, abundența de *refranes* populare și de elemente folclorice în toți autorii mari, dau acestei literaturi un caracter personal, care o apropie de literatura romînă. „*Ande yo caliente y ríase la gente*" de Góngora, „*Poderoso caballero es don Dinero*" de Quevedo, „*Al cabo de los años mil, vuelven las aguas por do suelen ir*" de Lope de Vega sînt *refranes* parafrazate. Spre a da cititorului un sentiment mai viu al înrudirii spiritului spaniol cu cel romîn, am procedat ca C. Negruzzi în *Păcală și Tîndală*, dînd parimiilor o expunere legată și organică. Piesele le-am luat din *Refranes que dicen las viejas tras el fuego* (secolul XV), culegere atribuită Marchizului de Santillana, în a cărui operă originală nu lipsesc proverbele, din Arcipreste de Hita, Juan de Valdés, *La Celestina*, Lope de Rueda, Cervantes, Espinel și alții. Partea aceasta obiectivă, veche și impersonală, de observație morală, în care nu mai e loc pentru invenție, ține locul sforțărilor moraliștilor francezi de a formula sufletul uman și e o latură profund clasică, ponderînd pornirile romantice.

„Dragostea crește cu învățul" și „Cine face un coș, face și o sută". Mai aș ști eu o învățătură: „Măgarul nu se urnește decît cu bîta". Însă fiu-meu se uită tot în ochii ei și cum spune zicala: „La carne de lup, zeamă de cîine". Nici cu el nu fac vreo ispravă și sfînt a fost cine-a zis că „un tată ține o sută de copii, iar o sută de copii nu țin un tată". Cine seamănă pe nisip, nu treieră lanuri, și „dacă crești corb o să-ți scoată ochii". Altele aveam eu în cap, dar, *„uno piensa 'l vayo e otro el que l'ensilla*, una gîndește calul și alta cine-i pune șeaua". Mă înțeleg cu fiu-meu ca drumețul cu băiatul șugubăț:

— Încotro pășești, băiete?

— Spre bătrînețe.

— Eu te-ntreb ce drum ții?

— Drumul mă ține pe mine, nu eu pe el.

— Din ce coclauri ești?

— Din toată lumea!

— Te-am întrebat în ce coclauri te-ai născut.

— Nu m-am născut pe coclauri, ci într-un grajd cu paie.

— Bine te joci cu vorbele.

— De bine ce joc, mereu pierd.

Cum îți spun, altfel visam eu zilele bătrîneții însă „numai Dumnezeu știe ce-o să fie mîine" și „să nu zici niciodată: din apa asta nu beau".

Acum eu ca eu, că sînt bătrînă, dar nici lucrurile cele mari nu merg cum se cuvine. Ojala! Ehehei! Știu eu ce-ar trebui. Dar... *„alla van leyes do quieren reyes:* legile bat încotro vor regii".

Se ceartă ei frații între ei, necum țările. Însă: „vecină către vecină cîteodată-și dau făină".

Hei, unde-ar fi să nu mai fie ce-mi văzură ochii. „Mă urăsc cumetrele, fiindcă spun adevărul."

Poate altă dată o să fie altcum, că eu sînt cu piciorul în groapă. „Clopote din Toledo, vă aud și nu vă văd."

O să zici, cumva, că-s femeie proastă și că nu mă pricep în rosturile lumii. De! „Și găina e de la țară, dar o mănîncă domnii din Sevilla!"

Așa o să fie cît o trăi pămîntul: „Omul se răstește la pisică și pisica la șoarece".

Să nu crezi în profeți care făgăduiesc cîte-n lună. E o vorbă: „dacă era ghicitor, nu murea calic".

În minuni iar nu cred: „la anul o mie, se întoarce apa spre izvor".

„Unește-te cu cei buni și vei fi unul dintre ei." „Nu știu cu cine te naști, ci cu cine paști." Să nu socotești că vei amăgi oamenii. Știi proverbul: „cîinelui bătrîn nu-i spune cuțu-cuțu".

Vezi-ți de pielea ta. Umblă, cum zice înțelepciunea, la umbra streșinilor și nu te sinchisi de ce zice cutare și cutare. „Să-mi fie mie cald și rîdă cît o pofti lumea."

Mulțumește-te cu cît ai. „Mai bine vrabie în mînă decît vultur zburînd" și „dacă ai lipie, nu căta sarailie".

Ce faci, altul să nu afle. „Mai bine fierbe oala cu capac" și „Nici oală descoperită, nici ogradă fără poartă". „Laudă-ți vecinii și închide ușa." „Taci tu, să tac eu."

Mai întreabă și pe alții, unde nu te pricepi, nu face de capul tău. „Mai bine văd patru ochi decît doi."

Și apoi nu te încăpățîna într-un leac. „Pe șoarecele care nu știe decît o gaură, îl prinde repede mîța."

Nu pune, drăguță, temei pe cine-ți făgăduiește marea cu sarea. Știu o vorbă: „Să te ferească Dumnezeu de ajutorul celor din Escalona: pînă sosește apa, arde satul".

De tovarăși îngîmfați să te păzești: „zise măgarul catîrului: Dă-te încolo, urecheatule, iar tigaia spunea căldării: Nu te apropia de mine, neagro-n dos!"

Să n-ajungi calic: „Pungii fără bani eu îi zic piele". „*El dinero es caballero.*" „Banu-i boier mare." „Banii te fac domn și învățat" și „Unde-s bani mulți e și blagoslovenie". „Două neamuri sînt pe lume: Ăi cu bani și ăi fără bani" și „Măgarul aurit pare mai frumos decît calul înșeuat".

Nu-ți închipui că ai să mănînci fără să dai din mîini. „Paște iarba cine-o plătește."

Nu fi încremenit. „Cine-i bun de gură, merge la Roma."

De asemeni să nu pierzi niciodată nădejdea: „Unde se închide o ușă, se deschide alta".

Nici nu te teme de unii mai mult decît se cade: „n-o fi corbul mai negru decît aripile sale".

Îți mai spun una bună: „Cine nu încearcă, nu strînge turme", dar „Cine-și mîngîie vrăjmașul moare de mîinile lui". „Dacă te adăpostești sub copac bun, ai umbră."

Fii cu băgare de seamă: „Nu pășește bine cine aleargă pe zid". Mai știi zicătoarea: „S-a dus pentru lînă și s-a-ntors tuns".

Hei, dar văd că ai început să caști. *Huy, huy*, să știi că te-ai deocheat. Vino-ncoa să te descînt:

„Să fie în numele Domnului, să nu te vateme nici abur, nici sabur, nici nuia, nici uitătură rea, nici mană, nici buruiană, nici furtună care tună. Boii păşteau şi gîştele cîntau. Pe aici a trecut cerbul întunecat, prin casă cu căpăţîna rasă şi zise: Să n-ai habar ca cioara-n par, să-ţi ia durerea cu mîna, căpătată de unde tunde lîna."

Taci că nu-i nimic, cu ajutorul lui Dumnezeu!

Și cum spuneam. Să nu uiți, señorito, vorba mea: „Popa mănîncă de unde cîntă". Dar ți-am îndrugat destule: „A fost neagra la baie și are ce povesti un an". „Vorbele și fulgii le ia vîntul." Însă tot am să-ți mai spun una: „Cine greșește și se pocăiește e bine văzut de Dumnezeu".

Adios, señorito!

Dar de mult nu mai auzeam pe doña Fáfula. De atîta vorbărie, adormisem... în somn.



În secolul XIX Spania pierde toate coloniile din America latină, pe cele din Sud, se pare, chiar din pricina încercărilor ei de liberalism, ce nu conveneau marilor proprietari de pămînt. Cuba se revoltă în 1895, este ocupată în 1898 de trupele Statelor Unite care îi acordă în 1902 independența. Aci cauza, cel puțin ocazională, după unele speranțe puse în metropolă, au fost birocratismul și jaful. Dar oricum, ca și în cazul Marii Britanii, menținerea prin metoda centralismului colonial, în condiții geografice și etnografice atît de schimbate, a vaste teritorii îndepărtate, nu mai avea sorți de izbîndă.

S-a întîmplat un fenomen neprevăzut. Spania a pierdut coloniile dar și-a întărit expansiunea culturală. Toți acești ex-coloni vorbesc și scriu limba spaniolă și, tratînd cîteodată în proza și poezia lor teme patriotice locale, țin să păstreze legături cu literatura fostei metropole și a Europei; pînă și cei care nu sînt de obîrșie iberică, își tipăresc cărțile în Spania, cu care strîng sub acest raport legăturile cele mai cordiale. Spania a devenit un imperiu cultural.

Cel mai afectat, în spirit *conquistador*, fără să mărturisească direct, plîngîndu-se de marasm, este Miguel de Unamuno. Vina fizică o pune pe *presbitocracia* sau *vetustocracia;* cea intelectuală pe „*bachilleros*" și pe clericaliști. Vrea tinerețe și osîndește cultul tradiției: „Nimic mai înșelător decît tradiția. Cu ea se poate apăra pînă și întoarcerea la păgînism." Dacă însă e contra tradiției unei Spanii imobile, nu renunță la ideea spiritului tradiției. Ai crede că Unamuno este

gata să adere la marxism, la raționalism. Din contră, va fi iraționalist și treptat se va îndrepta spre filozofia „sentimentului tragic", a „nebuniei", a „aventurii", care a sucit multe minți, nu numai în Spania ci și aiurea.[1]

Secolul XX cunoaște o excepțională difuziune a literaturii spaniole, poate mai puțin prin proză, tradusă totuși în foarte multe limbi. Printre prozatorii iberici, unii din ei fiind și poeți, sînt citabili Benito Pérez Galdós, Armando Palacio Valdés, Miguel de Unamuno, Vicente Blasco Ibáñez, Ramón María del Valle-Inclán, Pío Baroja, Azorín (José Martínez Ruiz), Ricardo León ș.a.

Poezia se bucură însă de mai multă recepție. Peruanul José Santos Chocano își tipărește două volume de *Poesías completas* la Barcelona, 1910. Un sonet splendid despre măreția Anzilor, cîteva versuri, aduc o notă aspră și sublimă:

> Noaptea era nebună de fulgere. Eu mergeam
> Pe calul meu sălbatic
> În munții Anzi.

Imitînd superficial pe V. Hugo și apoi, în felul său, pe Walt Whitman, cu care înțelege a împărți supremația liricii americane, ca reprezentant al Americii latine, făcînd paradă de pozitivism didactic, poetul e fulminant și de o grandilocvență toridă, nu lipsită de o grațioasă infatuare. Simte curgînd în vinele lui sînge din neamul inca:

> Poate că dacă n-aș fi fost poet, aș fi fost un
> aventurier alb sau un împărat indian

Totul e pus la maxima tensiune:

> Victoria e inutilă, totuși, lupta e frumoasă
> Uragane, cutremure, catastrofe și războaie.
> Aceasta e poezia mea, fiindcă acesta e pămîntul meu.

---

[1] Miguel de Unamuno, *Ensayos* I–VII. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes a Madrid, 1916–1918.

José Martí, eroul național al Cubei, nu uită că părinții lui au fost iberi:

Para Aragón, en España,
tengo yo en mi corazón
un lugar todo Aragón,
franco, fiero, fiel, sin sana.[1]

De altfel poezia lui e tot ce poate fi mai european spaniol:

Dacă vezi un munte de spume,
este versul meu ceea ce vezi:
versul meu este un munte, și este
un evantai de pene.

Un mare succes la începutul secolului XX au avut poeziile regionale și parțial dialectale ale lui José Maria Gabriel y Galán *(Castillane, Extramdureze)*[2]. Mulți văzură în poezia lui o reacțiune sănătoasă la modernism. Gabriel y Galán (28 iunie 1870 — 6 ianuarie 1905) se cobora la cîntecul vechi de aspect folcloric și laudele aduse unei fete

No hay bajo el cielo divino
del campo salamanquino
moza como Anna María...

aduc aminte de *serranilla* marchizului de Santillana:

Moça tan fermosa
non vi en la frontera
como una vaquera
de la Finojosa.

Bineînțeles, paleta lui Gabriel y Galán, descriind frumusețea celei mai harnice fete, e foarte bogată. Prin asta, în loc să fie o frînă a poeziei noi, lirica lui

[1] Prin Aragón, în Spania
ţin în inima mea
un colţ numai Aragón,
sincer, mîndru, credincios, scutit de mînii oarbe.

[2] José Maria Gabriel y Galán, *Obras completas* I—II decima edicion. Madrid, Editorial Madrid, 1928.

Gabriel y Galán o stimula, căci deschidea drumul folclorismului criptic și ermetic al lui Federico García Lorca și a lui Rafael Alberti.

Despre Salvador Rueda (n. 1857 la Málaga) istoria literară spune în substanță următoarele: că a simbolizat spre finele secolului trecut, în Spania iberică, o revoluție poetică identică cu aceea a americanului Rubén Darío, că azi e puțin citit și oarecum desconsiderat de unii, că, poet fecund, suferă de insistență, de retorică și de lipsă de gust, că e un colorist ardent „*más bereber que celta*", adică hiperbolic ca un berber.

Opiniile criticei spaniole mi se par în general juste. Dar privind lucrurile de la punctul nostru geografic și abstrăgîndu-mă de la percepția acelui inefabil ce-i face pe spanioli să-l pună mai prejos de Rubén Darío, și care rămîne incontrolabil, am sentimentul că Salvador Rueda reprezintă în momentele lui realizate un poet superior lui Darío; prea convențional și elegant simbolist, Rueda e un hugolian care pornind de la elementele cele mai neînsemnate are peste tot viziunea universală. A vorbi de aptitudine „optică" mi se pare prea puțin. Culoarea lui este, comparativ, aceea a lui Arghezi, o interpretare a mișcării materiei înseși.

O pildă, poezia *Prólogo* (Salvador Rueda, *Antología poética*, Madrid, Renacimiento) pornește de la imaginea ghiocului. „Cînd eram copil, sub fantasma unui portret vechi pe o consolă, se afla, podoabă frumoasă a casei mele vechi, conca stranie a unui ghioc. Era un instrument care suna sărbătorește cînd lipeam urechea mea de gura-i largă, fiindcă în el era o orchestră rară, sonuri de valuri turbînd de mînie". Un altul s-ar fi oprit aci, la sugestie. S. Rueda dezvoltă *crescendo:* „Înăuntrul turbanului suna vraja, auzeam tunetele clocotite ale mărilor, și cîntecul vibrat al nereidelor care, la triluri, făceau colierele lor să zornăe". Și așa mai departe, pînă ce se face aplicație la cartea de versuri care ea însăși simbolic e un ghioc: „Ghioc țesut din ritmuri felurite, i-am făcut turbanul cu stihuri și vrăji, și acolo în fundul ultim al încolăciturii se află secretul miraculos al cîntecului".

Nu-i rău, deși amplificația e într-adevăr prea mare. Acel procedeu, cum vedem mai mult acustic, este aplicat halucinatoriu în *Cîntecul căruțelor (El canto de las carretas)*, al carelor cu două roate, trase de boi: „Pe munții înalți al verdelui Asturias, prin trecători și rîpe, unde stîncile închipuiesc plete desfășurate de furii și flancurile cele dure trepte de giganți; unde gropile aruncă din gurile sale în contracție eternă vîrfuri tari, și rîurile izbind în piatră gravează monștri la povîrnișuri și întorsături; cînd discul roșu ivindu-se pe după creste aduce luminile zilei, se aud repercutate din pisc în pisc ecourile scîrțîitoare ale căruțelor. Muzica lor sălbatecă dă o armonie aspră, se unește cu bravul torent care scoate din rădăcini fagii, și există în cîntecul lor teribil, barbar și răgușit, nu știu ce acorduri de poezie... Aceste cînturi dolente de ecou sublim care însoțesc greoaiele, încetele osii, par ale unui popor care plînge și geme..." După oarecari dezvoltări, poetul trece în sectorul memoriei: „...am ascultat în visele mele pe jumătate adormit acest țipăt de lente repercusiuni; și de copil cîntecul jălalnic al căruțelor excită fantazia mea, nu știu pe ce căi ignorate și secrete, ca lungul lament al unei agonii".

Nu se poate spune că nu-i admirabil. Compoziția însă e cam abuzivă.

Alta, *Marșul copacilor (La carrera de arboles)* atinge grotescul. „Se auzi un adînc vîjîit de păduri agitate, mulțimea întoarse ochii cu spaimă și se văzură arbori venind în goană într-o alergare nebună de apocalips. Arbori frenetici ai tuturor orașelor, aceia care împodobesc drumurile, piețele și grădinile, sunînd într-un vîrtej de grozave furtuni veniră din fundul tuturor provinciilor". Imaginea este extravagantă, mai ales luînd seamă că e vorba de o manifestație antiumană.

Las vacas face elogiul vacilor după același sistem: „Trec vacile emanînd viață; fiece vacă pare un monument; din curbele pline ale pîntecelor se exală neguri de abur călduț. Trec cu alegrele lor tălăngi care sună bolnavilor slabi ca niște clopoței de mîntuire cîntînd și zicînd: „Înviază, sînt forța..." Un băiețaș de paisprezece primăveri, cu un băț de măslin drept sceptru

autoritar, le conduce, și ele, care prin puterea de nebănuit ar putea sparge bronzuri și ziduri, ascultă de slabul țărănuș, și îndărătul bățului său trec în șir cu colierele lor zgomotoase. Unele vaci sînt de abanos lucios, a căror luxoasă tunică curge în valtrapuri de carne pe gît, desfăcute ca niște nobile draperii. Altele cu hlamida aurită și pe pielea strălucitoare de chihlimbar roșcat soarele se întinde ca un ornament triumfal". Și așa mai departe.

Cloșca *(La clueca)* servă ca pretext pentru a dezvolta un panou al siestei: „Totul la siestă se predă somnului, afară de fete la uscătoriile de stafide; afară de fete și de pui, care fac cortegiu cloștei. Prin strașinile de olane, pe sub coperișurile bordeielor, între strugurii cu sîni clari, pe la uscătorii și fructării, viespea, tăunul, musca, țînțarul subțire și obstinat, cu trup ușor, totul e plin de ecouri varii, de aripi vibrante și bîzîituri. Tăcut canarul privește uimit lumina și focul cîmpului verde... O toropeală lascivă apasă piepturile, cîmpul doarme, totul e tăcere; numai cloșca stîrnește un ecou chemînd tare puii".

Opera lui Darío[1], foarte citită în lumea de limbă hispanică, a fost des reeditată și o bibliotecă „Rubén Darío" tipărea în Spania *Las obras completas* din care prospectele numără 25 de volume. Rubén Darío (Felix Rubén García Sarmiento) s-a născut în 1867 la Metopa (Nicaragua) și a murit în León din Nicaragua în 1916. Este deci un tropical.

Sub numele lui ebraico-persan se ascunde o figură dură, pătrată, aproape mongolică, însă cu ochi blînzi. Poetul însuși admite că tipul indigen (existent alături de o rasă, stăruitor spaniolă) are foarte mult aspect aztec. Pe Rubén Darío l-a semnalat în Europa, în 1888, Juan Valera, autor al unei cunoscute nuvele *Pepita Jiménez*, de care am vorbit în *Impresii*, academician și scriitor reputat. El remarca „galicismul men-

[1] *Azul, Los raros, Cantos de vida y esperanza, Prosas profanas, Poema del otoño, Canto a la Argentina, Lira póstuma, El viaje a Nicaragua e historia de mis libros, Antología poética*. Sînt de fapt cele mai importante și lipsește dintre cele esențiale *El Canto Errante*, care însă e larg reprezentat în *Antología* amintită.

tal" al lui Darío. Într-adevăr, Rubén Darío trece drept un francizant și încă și mai mult, un cosmopolit.

Însă cînd publica *Azul* se afla în Chile și nu cunoștea Europa și nici măcar bine limba franceză, mentorul lui fiind Catulle Mendès în traducere. Abia începuse a cunoaște pe parnassieni. Apoi va vedea internaționalul Buenos Aires, New York-ul, Parisul, Madridul și va avea cu scrisul simbolist foarte largi frecventări. În *Los raros* numărăm coloanele templului său: Paul Verlaine, Villiers de l'Isle-Adam, Léon Bloy, Jean Moréas, Rachilde, Laurent Tailhade, Contele de Lautréamont, Paul Adam (Esseurile sînt mai mult ale unui entuziast decît ale unui critic). Trebuie adăugat printre divinitățile adorate V. Hugo. Rubén Darío este de altfel un mare cunoscător de literatură universală și momentul lui e cam acela al lui D'Annunzio.

Se poate ca spaniolii să exagereze francizarea lui Rubén Darío. Nu este nici o îndoială, desigur, că el se îndreaptă spre Franța ca spre o „Patrie universală", că nu caută vreun specific (deși e foarte sensibil la nuanța hispanică a Americii lui), că împrumută foarte multe decoruri de *Fêtes galantes*, parcuri franceze, lebede, păuni, centauri, Pierroți. Dar din aceste elemente își face un punct cardinal propriu care e un clasicism crepuscular la linia Cancerului („Intenția mea a fost să-mi fac din suflet o stea, o fîntînă sonoră, cu oroarea de literatură și nebun de crepuscul și de auroră"). V. Hugo îl fascinează fiindcă vede gigantic, iar Rubén Darío tratează ornamentele simboliste continental, cu o ardență insolită. Este vădit că Nicaragua lui îi apare idilică iar Europa și restul lumii himerice. Coloanele eline și centaurii lui nu mai sînt simple amănunte neo-clasice, ci vestigii venerabile aduse cu transatlanticul. Aș adăuga că sîngele lui Darío e mai fierbinte decît cel francez și în artă îl alătur de D'Annunzio, iar ochiul lui mai fantastic barochist și prin asta îl pun în linia lui Góngora. În sentimentul dimensiunii continentului său, în ciuda diferențelor vaste de spirit, e la nivelul lui Whitman.

În perspectiva de mai sus trebuie citit Darío, filosof liric de Renaștere, cu un ușor pesimism, calcinat de

soare. El își cheamă iubita, primăvara, în marea pădure tropicală, care e „templul nostru" inundat de miresme, sub stejarii „robuști, înalți, superbi", în cîntecul greierului. Prin pădurea estivală, cînd soarele e o imensă vîlvătaie, și prin frunziș saltă cangurul, apare, exotic, Prințul de Gales vînînd în păduri „cu multa lui servitorime și cu cîinii lui de cea mai fină rasă". Iarna, marele Andes își ridică în imensul azur piscul înzăpezit. Vasul cu jăratec, asemeni unui lighean etrusc, plin cu cenușe, lucește de topaze, rubine și ametiste.

Pe măsură ce înaintăm în timp, poezia lui Rubén Darío devine mai aparent verlainiană, dar cu diformațiile de mai sus. Viorii i se preferă un instrument mon-major, violoncelul, marchizei din secolul XVIII, mongola, chineza, japoneza.

> Iubește-mă, japoneză, japoneză
> antică, neștiutoare de națiunile
> occidentale, ca o prințesă
> cu pupilele pline de viziuni,
>
> care încă ignoră în sacrul Kioto,
> în cămăruța ei de argint cizelat
> decorată ca o crizantemă, sau ca un
> lotus,
> civilizația Yamagata.

Poetul se întoarce dar pe drumurile lui Th. Gautier, însă mărite. O prințesă stă tristă într-o grădină „pe care o populează triumful păunilor regali". Olimpica lebădă de zăpadă cu agata ciocului își purifică aripa eucaristică în apă și deschide la soare un evantai cast. Ea are forma unui braț de liră, a unei toarte de amforă, gîtul ei e o proră ideală. Poetul e inepuizabil în metafore pentru ideea de lebădă. Vin apoi centaurii, enormi, aspri, hirsuți ori imberbi, adunați într-un colocviu. Pe plajă găsește obișnuita scoică, însă de aur, masivă, brodată cu perle, scoica pe care a atins-o cu mîinile ei divine Europa pe cînd străbătea undele pe spatele taurului ceresc. „Am dus la buze scoica sonoră și am stîrnit ecoul trîmbițelor marine, am apropiat-o de ureche și minele albastre mi-au povestit cu glas

scăzut secretele lor tezaure". Imaginea scoicii o folosește Darío într-o superbă definiție: „Craniul nostru păstrează vibrația pămîntului și soarelui, precum scoica zgomotul mării". Poetul evocă pinii Renașterii în grădinile spaniole, palmierii, cocotierii, crabii cu ilizibila lor slovă pe nisip, vulcanii bătrîni din Nicaragua într-un peisaj de Grecie tropicală. Totul e la o temperatură ridicată: „Sarea mării gîlgîie în vinele noastre, avem sînge de sirene și de tritoni". Chiar tristețea reprezintă o formă de vitalitate: „Într-o zi eram trist, foarte trist, văzînd cum cădea apa unei fîntîni". În *Cîntecul urșilor* răsar fantomele unei faune exterioare tropicului: „Urși negri și catifelați din șoldurile munților, bătrîni călugări ai unei biserici imemoriale". Încheiem cu versurile către Roosevelt, prin care trece un orgoliu hispano-american. Darío recunoaște măreția Statelor Unite. Cînd ele se mișcă un cutremur trece prin vertebrele Anzilor, cînd strigă se aude un urlet de leu. Hugo spusese lui Grant: „Stelele sînt ale voastre". Însă „America noastră" avea poeți pe vremea lui Netzahualcoyotl, a cunoscut Atlantida, descrisă de Platon, e țara nobilului Guatemoc, cel care a spus, pe jăratec, „nu stau pe un pat de roze", e fiica Soarelui și *„la América española"*, precum se cade să afle „oamenii cu ochi saxoni și suflet barbar". Iată dar pe poetul *„audaz cosmopolita"*, devenind exponent al unui naționalism azteco-hiberic.

Ion Pillat arăta un explicabil interes pentru Rubén Darío din care începuse a traduce, remarcabil (de pildă *Soneto de trece versos)*.

După Rubén Darío, poetul cel mai prețuit în Spania este Antonio Machado. Poetul a fost un *„izquerdista"*, un om de stînga, nu atît prin inofensivele sale poezii în care cîte un vers face aluzie la muncă și cler („Nicovale sunați, amuțiți clopote"), ci prin atitudinea sa față de regimul actual. A murit de altfel în Franța. La a cincea ediție din *Poesías Completas* (Madrid, Espasa-Calpe, 1941), admiratorul său, Dionisio Ridruejo, care se declară *„escritor falangista con jerarquia de Govierno"* caută să-l disculpe pe Machado, să-l răscum-

pere *(„Hay que rescatarlo")*, pretinzînd că a fost *„uno de estos secuestrados morales"* un „propagandist propagandat". „Machado — zice — era un absent, un solitar, fără noțiuni politice" *(„Don Antonio ideas políticas no tenía")*. Era „un elegant și delicios haos, un haos provincial".

În mod evident Antonio Machado e un meditativ, un profesor de provincie somnolent și furat de gînduri. În școală ar fi amuzat pe copii prin distracție, neglijență în îmbrăcăminte, prin ghetele mari scîlciate și prin uitătura plină de bunătate. Probabil se exagerează spre a i se scoate în evidență lipsa de responsabilitate civică. E un procedeu comun și abuziv. Fotografia din *Poesía española (Antología* 1915—1931, por Gerardo Diego, Madrid, Signo, 1932) ni-l înfățișează cu o buză inferioară lăsată blînd într-o mișcare de dulce bosumflare. Asemănarea cu V. Pîrvan e mare, cu lipsa însă a încruntării tragice și autoritare.

Începîndu-și activitatea poetică pe la începutul secolului, A. Machado e un „modernist", adică un fel de simbolist al urîtului provincial, al nostalgiei, descriptiv, fără simboluri, cu o mare concentrare de sentiment însă și cu peisaj iberic. Cîntă toamna: „Se desfrunzesc copacii autumnali ai parcului trist și bătrîn. Seara se zugrăvește îndărătul cristalelor umede și în fundul oglinzii". Apoi piața cu portocali incendiați și fructe rotunde, tumultul liceenilor ieșind în dezordine din școală; școala în monotonia ploii izbind în geam, și a lecției spuse în cor: de o mie de ori o sută, o sută de mii, de o mie de ori o mie, un milion; lămîiul cu ramură pulverulentă și fructe de aur oglindindu-se în apă, porumbielul într-un chiparos, apa fîntînei de marmură clipocind, poarta de fier scîrțîind în țîțîni, piața pustie către care conduce un labirint de ulite, natură moartă de interior; dantele mucede, mătăsuri putrede, *daguerrotipe* șterse, cărți necitite cu flori presate. Îndeosebi insistă asupra imaginilor luminoase de liniște. „Dacă aș fi un poet galant, aș cînta ochilor voștri un cîntec pur ca apa limpede pe marmura albă". Fîntîna e la Machado reprezentare esențială: „Azinoapte cînd

dormeam, am visat, binecuvîntată iluzie, că o fîntînă curgea în inima mea".

Încă de la început modernismul acesta se interiorizează devenind o cale întoarsă, o „galerie" către interior: „Sufletul poetului se orientează spre mister. Numai poetul poate privi ceea ce este departe înăuntrul sufletului..."

Machado a cîntat apoi priveliștea iberică, îndeosebi castillană, cu o sublimitate simplă, insistînd asupra aerului solemn și meditativ, descriind și un tren, unde ședea mereu „pe lemn, în vagonul meu de a treia". A evocat munții care departe „dorm înfășurați în neguri", stejarii castillani pe povîrnișuri și pe dîmburi. Poezia devine tot mai sever alpestră, carnet de impresii grave și de preocupări umorale. Reluînd tradiția narativă Machado va istorisi în ton de *romancero* paricidul a doi tineri țărani.

Apoi modernismul dispare cu desăvîrșire în sens central european. Machado și-a mărturisit în felurite locuri estetica. În *Antologia* citată, respinge logicul și este pentru temporalizarea poeziei, adică pentru materializarea ei. Aceste idei le pusese mai înainte pe seama unui poet inventat, Juan de Mairena „*El poema que no tenga muy marcado el acento temporal estará mas cerca de la logica que de la lirica*". Le-a repetat în versuri: „Nici marmură dură și eternă, nici muzică, nici pictură, ci vorbă în timp"; „Cînt și numărătoare *(Canto y cuento)* este poezia. Se cîntă o vie întîmplare, numărînd melodia". Cu toate acestea poezia lui Machado devine din ce în ce mai reflexivă și mai aforistică (făcuse studii de filozofie), luînd un aspect tipic de „cugetare", de butadă intelectuală. Machado își va intitula versurile: humorisme, fantezii, note, proverbe, parabole. Unele, cele mai recente mai ales, sînt cu totul epigramatice.

Am mai vorbit despre maniera lui Campoamor din *Doloras* și *Humoradas*, soi de anecdote succint patetice, cu poantă, și de epigrame conținînd o metaforă semnificativă, înrudite cu parabolele lui O. Wilde și cu imaginile lui Jules Renard. Campoamor avea un stil uscat, brutal anecdotic ori epigramatic. Antonio Machado

în compunerile scurte reface pe Campoamor cu mai multă plastică și cu o mai savantă discreție filozofică. Am avut îndată sentimentul că *„humorada"* lui Campoamor fusese împrospătată în modul unui *hai-kai* japonez, dat fiind că o compoziție evocă poezia nipponă: „Unei japoneze îi spuse Sokan: din alba lună îți vei face evantai, din alba lună, la țărmul mării". Confirmarea o găsesc în poezia fratelui său, Manuel Machado *(Poesía*, Barcelona, 1940) care compune două *Hai-Kais* de altfel plate.

Iată cîteva specimene de epigramă lirico-filozofică:

„În ce stă utilitatea utilităților noastre? Să spunem adevărul. Deșertăciunea deșertăciunilor". (Cugetarea seamănă cu una a lui Maiorescu); „Omul bun este acela care păstrează, asemeni hanului din drum, apă pentru însetat și vin pentru bețiv"; Patru lucruri are omul care nu-s de folos pe mare: ancora, cîrma, vîslele și frica de naufragiu"; „Privind țeasta mea, un nou Hamlet va spune: Am aici o frumoasă fosilă a unei măști de carnaval"; „A fost un marinar care și-a făcut o grădină la mare. Grădină cu flori, iar grădinarul plecă pe mările Domnului"; „Fără îndoială... Ah! fără îndoială, trebuie vîslit mai repede, zicea scoica ogarului"; „Dau un sfat cu limbă de bătrîn: niciodată să nu urmezi sfatul meu"; „Spre a dialoga, întreabă, întîi; apoi... ascultă"; „Atenție: o inimă singuratică nu e o inimă"; „Țin la prietenii mei în singurătate; cînd sînt cu ei, ce departe se află!"; „Poetul nu caută «eul» fundamental ci pe «tu» esențial"; „Profeția ta, poete. Mîine vor vorbi mulți: inima și pietrele"; „Nu e profesor de energie, Francisco de Icaza, ci de melancolie... Ca și măslinul e încărcat de fructe, dar nu dă umbră"; „Orice om are de dat două bătălii. În vise luptă cu Dumnezeu, treaz, cu marea".

Cititorul romîn poate fi ușor dezamăgit. Nu! Antonio Machado e un poet veritabil, plin de vibrație și de percepție plastică, însă, spre deosebire de nicaraguanul Darío, un mediteranean, pozitiv, supraprozaic, transfigurînd emotiv realul, incapabil de a inventa un Cer. Genul lui e direct confesional, de aceea închei cu o strofă din *Retrato*, care îl definește:

În vinele mele sînt picături de
                sînge iacobin,
totuși versul meu țîșnește ca un
                izvor senin;
și, mai mult decît un om cu experien-
                ță care știe învățătura lui,
sînt, în bunul înțeles al
                cuvîntului, bun.

Spaniolii de orice concepție politică îl socotesc pe Juan Ramón Jiménez un mare poet și-i consacră un capitol deosebit, în afara tuturor curentelor.

De fapt, teoretic, Jiménez este foarte influențat de Verlaine și de simboliști și în măsura în care îngăduie limba spaniolă cultivă *„la musique avant toute chose"*. Același lucru îl încercase pînă la un punct Rubén Darío și mai ales Antonio Machado. Dar Jiménez aspiră la aerianul profund și de aceea și-a decantat versurile oprindu-se în 1917 la o culegere de *Poezii alese (Poesías escogidas*, New York, 1917) și trecîndu-le iar prin alambic în *Segunda Antologia poética* (Madrid-Barcelona, 1920). Estetica și-a formulat-o singur: „perfecția, în artă, este spontaneitatea, ingenuitatea spiritului cultivat". Cum s-ar zice, simplitatea este efectul unui imens travaliu sau *„Qué difícil es lo fácil"*.

Întîiele poezii au, cel puțin superficial, decor verlainian: parcuri bătrîne, grădini pustii, lacuri și jedouri, melancolii lunare și autumnale. De pildă: „Îndărătul munților se ivea luna roșie; briza suavă a rîului dădea răcoare umbrei; un buhai de baltă cînta trist din flautul său melodios; deasupra colinei era o stea melancolică". Altă dată, tonul e mai aspru iberic: „Ici și colo, pe coline, cîinii în umbră se întorc o clipă și latră la enorma sa lumină rotundă". Conceptual, toate acestea ar fi perimate. Surpriză. Deodată dăm de ținute delicat orgolioase, în vechiul spirit castilian:

Ce liniște violetă,
pe cărare, seara!
Călare merge poetul...
Ce liniște violetă!

Începe să apară acel stil epigramatico-plastic, colorist în sensul bun al lui Góngora:

Ah, ce fluență suavă
este aceea a izvorului. Aleargă apa,
din floare în floare, ca un
fluture care ar cînta.

Contactul cu viața devine focos:

„Mi-a sărutat gura cu o sărutare imensă. April a venit pe lume și eu am rămas mort".

În 1916 poezia lui Jiménez era profund meditativă, plină de apropieri cosmice neprevăzute: „Ce aproape de suflet este ceea ce se află imens de departe! Ca o lucire de stea, ca un glas fără nume adus de vis; ca tropotul unui cal îndepărtat pe care l-am auzit, cu respirația tăiată, vibrînd în pămînt; ca marea la telefon...". Sau: „Somnul este ca o punte care trece de la azi la mîine. Dedesubt, ca un vis, curge apa". Despre impalpabilitatea poemului, ireductibil la analiză, zice: „Nu-l atinge niciodată, căci e asemeni rozei". Căutînd „eternitățile", le găsește în nume: „Inteligență, dă-mi numele exact al lucrurilor!... Cuvîntul meu să fie lucrul însuși, creat din nou pentru sufletul meu". În poeziile ulterioare *(Poesía, en verso; Belleza, en verso)* tendința de a surprinde esența devenirii se accentuează: „Să mă concentrez, să mă concentrez, pînă ce-mi voi auzi centrul ultim, centrul care merge la eul meu cel mai îndepărtat și care mă rezumă în totul!". Ideea morții apare euforică, macedonskiană, ca în *Apă în apă*: „Aș vrea ca viața mea să cadă în apă ca acest frumos jedou, în apa placidă matinală; ondulat, sclipitor, senzual, alegru, cu toată lumea diluată în el, cu grație netedă și fericită". Poetul acceptă mortalitatea operei, aflînd în asta chiar trăsătura ei imortală. Versurile sînt ale unui eremit profan care a citit pe Goethe și care jubilează de clarobscuritatea universului:

Știu că opera mea este asemeni
unei picturi în aer;
că vîntul timpurilor

o va șterge toată, ca și cînd
ar fi muzică sau parfum;
că din ea va rămîne numai...
marea tăcere solară
și ignoranța lunii.

Desigur, poezia lui Juan Ramón Jiménez e prea impasibilă, de aceea a și fost considerat și admirat de mulți ca un purist. Poeții spanioli, chiar combatanți politicește, sînt straniu de abstrași în lirică și numai emigranții, ca Rafael Alberti, au învățat, păstrînd mereu stilul epigramatic cromo-muzical, să ia în mînă spada, nu fără a face prin aer o grațioasă scrimă.

Romancero gitano al lui Federico García Lorca e cel mai cunoscut la noi. Opera anterioară[1] este mai juvenilă, într-un creion fantezist mai aproape pînă la un punct de maniera Cocteau, *el Romancero* însă ocupă un punct determinabil în cronologia poeziei spaniole tradiționale.

Volumul cuprinde *romances*, adică acel soi de compuneri epice de tip iber, în care accentul nu cade totuși pe anecdotă ci pe estetica mișcării, pe semnificația lirică a gestului. Noțiunea de folclor purificat a fost înfăptuită în literatura spaniolă cu mult înainte de poezia modernă și printre „romanțele" vechi sînt atîtea în care narația e o curată formalitate. (Cfr. R. Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, Quinta edición, Madrid, Espasa-Calpe, 1944; Colección Austral).

A doua observație de făcut este că Lorca își întemeiază modernismul lui pe cultismul lui Góngora, interpretîndu-l într-un sens mai fizic și mai metafizic totodată. Lorca are o capacitate de impresie foarte dezvoltată, un simț viu al elementelor, prin care trece direct în transcendența lor. Senzualismul lui mistic e congener aceluia al lui Rilke. A pipăi cu mîna superficia lumii, a cumula imagini și a da cu toate astea instan-

[1] *Poema del cante jondo*, Madrid, Ediciones Ulises, 1931; *Libro de poemas*, Madrid, 1921; *Canciones*, 1921—1924. Segunda edición, Madrid. Revista de Occidente 1929; *Romancero gitano*, 1924—1927, Segunda edición, Madrid, Revista de Occidente, 1929.

taneu, deci fără concepte, un sentiment al esenței. Sau cu alte cuvinte Lorca e în poezie un realist violent, care prin apropierea de lucruri, atinge zona miraculosului. Tehnicește modul lui este elipsa. Elementele strict gramaticale sînt extirpate la maxima măsură, eliminîndu-se cerebralul și oprindu-se senzorialul semnificativ. Evident, de aci rezultă la început o dezorientare a cititorului, un aer hermetic. În fond Lorca acceptă o convenție nouă de a nara, anecdota metaforică. După o oarecare inițiere, însă, ochiul nostru se obișnuiește.

Trebuie adăugat în fine că *El Romancero gitano* („țigănesc"), nu deșteaptă în minte aceeași imagine ca a „țigăniei" romînești. O înțelegere geografică justă ar avea-o acela care ar citi întîi *La gitanilla* lui Cervantes din *Novelas ejemplares*. De altfel, numele Preciosa apare în paginile lui Lorca.

E vorba de niște țigani continuînd tradiția cavalerească a arabilor, refractari prin temperamentul lor african rigidității latine. În fond ideea de „țigan" e numai un pretext spre a se sublinia un contact mai direct cu natura. Carabinierul apare aci ca un dușman ereditar, monstruos prin inflexibilitatea lui. În liniile fundamentale *El Romancero gitano* e înrudit cu *Florile de mucigai* ale lui Arghezi, fiind un alfabet liric profesional.

Cu aceste elemente, putem examina cîteva versuri. *Romance de la luna, luna* presupune un dialog între un copil și luna văzută feminin:

En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña, lubrica y pura,
sus senos de duro estaño.

(În aerul mișcat,/ luna își mișcă brațele,/ și arată, lubrică și pură,/ sînii săi de cositor dur).

Cositorul nu-i întîmplător. Lorca va aminti des materiile și obiectele caracteristice vieții țigănești:

nicovala, ciocanul, arama, pintenii, potcoavele. Copilul zice:

Huye luna, luna, luna,
si vinieran los gitanos.
harían con tu corazón
collares y annillos blancos.

(Fugi, lună/ dacă vin țiganii/ vor face din inima ta/ coliere și inele albe).

Luna:

Niño, déjame, no pises
mi blancor almidonado.

(Copile, lasă-mă,/ nu călca pe albeața mea scrobită).

Apropierea țiganilor e notată în acest chip succint metaforic:

El jinete se acercaba
tocando el tambor dell llano...
Por el oliver venían,
bronce y sueño, los gitanos.

(Călărețul se apropia/ bătînd în toba cîmpiei.../ Prin pădurea de măslini veneau,/ bronz și vis, țiganii).

La asta se reduce în fond, adică la niște imagini, toată falsa epică. *Preciosa y el aire* simulează o intrigă între vînt și tînăra Preciosa, care se va refugia în casa consulului englez. Artificiu spre a descrie indiscreția vîntului față de un trup tînăr:

Niña, deja que levante
tu vestido para verte.
Abre en mis dedos antiquos
la rosa azul de tu vientre.

(Fato, lasă-mă să-ți ridic/ rochia ca să te văd./ Deschide în degetele mele antice/ roza azură a pîntecului tău).

Atrași de țipetele victimei apar nelipsiții carabinieri:

Asustados por los gritos
tres carabineros vienen,
sus negras capas ceñidas
y los gorros en las sienes.

(Alarmați de țipete/ trei carabinieri vin,/ cu negrele lor mantale încinse/ și cu chipiile pe tîmple).

Romance de la guardia civil española zugrăvește oribila (pentru țigani) impasibilitate polițienească:

Tienen, por eso no lloran
de plomo las calaveras
Con el alma de charol
vienen por la carretera.

(Au, de aceea nu plîng, țeste de plumb. Cu suflet lăcuit/ vin pe șosea).

În timp ce orașul țigănesc își „multiplică porțile" „patruzeci de gardieni civici se năpustesc pe ele". Orașul ia foc și demonica gardă se îndepărtează nepăsătoare.

¡Oh ciudad de los gitanos!
La Guardia Civil se aleja
por un túnel de silencio
mientras las llamas te cercan.

(Oh, cetate a țiganilor!/ Guardia civică se îndepărtează/ printr-un tunel de tăcere,/ în vreme ce flăcările te încercuie).

Reyerta luînd ca punct de plecare o încăierare este de asemeni prilej de imagini în sens fin gongorice: „în mijlocul rîpei, bricele de Albacete, frumoase de sînge, contrar lucesc ca peștii". Mortul e purtat în sus pe povîrniș cu „trupul său plin de stînjenei și o rodie la tîmple". Poezia lui Lorca e plină de temerități.

La casada infiel transcrie în imagini abile senzații violente:

„Picioarele ei îmi scăpau ca pești surprinși, jumătate pline de lumină, jumătate de frig. În acea noapte am alergat pe cel mai bun dintre drumuri, călare pe o mînză de sidef fără frîu și fără scări".

Am lăsat la o parte metafore strălucite, deocamdată, însă am oferit, cred, o idee de „epica" plastică a lui Lorca.

După ce am răsfoit culegerea esențială de poeme a lui F.G. Lorca, *Romancero Gitano*, ne vom întoarce la *Poema del Cante Jondo*, scris în 1921 (cînd autorul era foarte tînăr, căci vorbea în acel an de o adolescență recentă, de *„mi infancia apasionada")*, însă publicat în 1931, care înseamnă, după chiar părerea editorilor *„un momento álgido"* în lirica poetului. Înțeleg prin asta că îmbătat de miracolul lumii și de jocul gratuit al poeziei, poetul nu depășește tehnica desenului fantezist și al geometriei pe gheață. Lorca e acum un simplu modernist. Să călătorim puțin prin lumea lui de ilustrații sintetice. Rîul Guadalquivir trece „printre portocali și măslini", cele două rîuri de la Granada „coboară de la zăpadă la grîu", adică din regiunea alpestră în cîmp cu holde (condiție tipic iberică). „Elipsa unui țipăt merge din munte în munte. Dinspre măslini va fi un curcubeu negru peste noaptea albastră." „Țipătul a făcut să vibreze lungile coarde ale vîntului ca un arcuș de violă." Tăcerea e evocată acustic ca și în *„La soledad sonora"* a lui San Juan de la Cruz: „Ascultă, fiule, tăcerea. E o tăcere ondulată". *El paso de la Siguiriga*, un punct muntos, cu revoluția lui de nori, e sugerat astfel: „Între fluturi negri, merge o fată brună, lîngă un șarpe alb de neguri". Tot țipătul: „Țipătul lasă în vînt o umbră de chiparos". Fraza e adesea hieroglifică. În *Argueros* citim: „Arcașii obscuri se apropie de Sevilla, Guadalquivir deschis". Îmi închipui că aci meandrele rîului ori arcurile podurilor sugerează imaginea arcașilor. Mai departe în Sevilla,

Guadalquivir devine săgeata Sevillei care este un turn „plin de arcași fini". Aluzie la vestitul turn La Giralda? Ideea unui punct de orientare plastic? Lorca se complace așadar în desenul echivoc. *Procesión* face aluzie, probabil, la confraternitățile încă rezistente în Spania cu membri purtînd acea sinistră tichie conică peste cap (Cfr. Gregorio Martìnez Sierra, *España (Andalucía)*. Barcelona, Ediciones Edita, 1930). Fantasticii Merlini care par astronomi sînt vădit cei din „*la cofradía de la Macarena*": „Pe uliță vin, ciudați unicorni". Ca și la Ion Barbu e nevoie dar de o inițiere geografică. *La Lola* e văzută așa: „Sub portocal spală batiste de bumbac. Are ochi verzi și glasul violet". Afiș multicolor! *Un café cantante* e descris cu realism fantastic: „Lămpi de cristal și oglinzi verzi. Pe scena obscură la Parrola susține o convorbire cu moartea. O cheamă, nu vine, o cheamă din nou. Lumea soarbe răcoritoare. În oglinzile verzi, lungi cozi de mătase se mișcă." Lorca deci caută a surprinde misteriosul instantaneului. Încă de acum apare figura țiganului în conflict cu carabinierul. *Escena del tenente coronel de la guardia civil* e un grotesc dramatizat în chipul Jarry. Locotenentul colonel simbolizează ordinea burgheză împotriva fanteziei: „T.C. «Eu sînt locotenentul colonel al Gărzii civile.» Sergentul. «Da.» T.C. «Nu poate să tăgăduiască nimeni.» Sergentul. «Nu.» T.C. «Am trei stele și douăzeci de cruci.» Sergentul. «Da.»"

Libro de poemas (1921) n-a găsit se vede editor, căci poartă numai indicația tipografiei (Imprenta Marato). Ar fi întîiul volum de poeme publicat. Poeziile sînt mai lungi, însă prea lungi pentru conținutul lor de stricte senzații. Se poate face o apropiere cu Blaga, întrucît poetul are o dispoziție de a căuta elementele, bucolic, și de a surprinde în ele, direct, metafizicul. De pildă: „E o dulceață infantilă, în dimineața pașnică. Arborii întind brațele spre pămînt... În pădurea de ulmi un izvor recitează cîntecul său între ierburi". Apar animale cu pielița fină, broasca, melcul, introduse într-o mică comedie fantastică. Furnica declară a fi văzut de pe ulm stelele. Ce sînt stelele? întreabă

nostalgic melcul: „vederea mea atinge abia ierburile". Se face elogiul greierului (meridional, strident): „Greiere, ferice de tine, căci pe patul tău de pămînt, mori beat de lumină." În lumea insectelor își găsește imaginea blazării: „Inima mea e un fluture, copii buni ai pajiștei, care prinsă de păianjenul cenușiu al timpului, e plin de polenul fatal al dezamăgirii". Se cîntă apa, ploaia. Mierea: „Tu ești armonia făcută carne, rezumatul genial al liricei." Sau: „mumia luminii paradiziace". Luna e o broască țestoasă albă care merge lent. E cîntat cocoșelul de hîrtie: „Oh, cocoșel de hîrtie, acvilă a copiilor." *Canción oriental* exaltă rodia, ca Gide, ca Valéry: „Rodia îmbălsămată e un cer cristalizat (Fiecare bob e o stea, fiecare membrană un apus). Cer uscat și comprimat pentru unghiile anilor". În *Ritmo de otoño* se reînnoiește o temă psalmodică: „Fericiți acei care se nasc fluturi sau au lumină de lună în vestmintele lor". Întrebările filosofiei sînt refăcute cu fantezie: „Un consiliu de greieri ocupă cîmpul. — Ce zici, Marc Aureliu, de aceste bătrîne filosofii ale șesului?"

Este evident că în *Canciones* (1921—1924) F.G. Lorca a luat cunoștință de mijloacele sale și le-a simplificat. Poeziile sînt scurte, criptografice, preocupate de a nota repede esența. *Canción de las siete doncellas* face „teoria curcubeului". Desigur fetele sînt culorile: „Pe cer un arc de exemple de apus". (De la Schiller pînă azi nu s-au schimbat prea multe lucruri în poezie!) *Balanza* e o exemplificare a acestui nou mod descriptiv sintetic: „Noaptea se odihnește mereu. Ziua pleacă și vine. Noaptea moartă și înaltă. Ziua cu o aripă. Noaptea peste oglinzi și ziua sub vînt". Pînă acum poetul a făcut „teorii", în restul volumului face „cîntece pentru copii", „jocuri", „cîntece de lună". Caracterul funambulesc și aș îndrăzni să spun fragil parnassian al poeziei lui Lorca îmi pare evident. Poetul suflă în sticlă, în clăbuc de săpun, sau face dîre pe nisip, abandonîndu-și formele improvizate. Despre scoică: „Înăuntru cîntă o mare de harfă. Inima mi s-a umplut cu apă și peștișori de umbră și argint". O fetiță cîntă pe un pian-jucărie cu șase note. Transcrierea execuției e

greu de tradus: „Șopîrloiul (invenția mea pentru: *el lagarto)* plînge, șopîrla plînge. Șopîrloiul și șopîrla cu șorțulețe albe. Au pierdut fără să vrea inelul de logodnă... Soarele, căpitan rotund, poartă vestă de catifea etc.". O *Canción tonta* cultivă deliberat nătîngia, în scopul sentimentului de miraculos: „Mamă, eu vreau să fiu de argint. Fiule, are să-ți fie frig. Mamă, eu vreau să fiu de apă. Fiule, are să-ți fie frig. Mamă. Brodează-mă pe perna ta. Asta da. Uite acum!" Cîntecul e grațios, dar se pot fabrica de acestea în serie, o dată descoperit secretul. Este la poet o afectare estetică de naivitate, zăpăceală și contrafacere. Astfel *Cancion de ginete*, datat „1860", tratează o epică aparent absurdă: „În luna neagră a banditilor, cîntă pintenii. Căluț negru. Unde duci pe călărețul mort?... Durii pinteni ai banditului nemișcat care a pierdut frînele." Verlaine inspiră ideea unui cîntec neemis: „Cîntecul pe care nu-l voi spune niciodată a adormit pe buzele mele." *Copilul mut:* „Copilul își caută glasul. (Îl avea regele greierilor). Copilul își căuta glasul într-o picătură de apă." *Dos marinos en la orilla* face impresia unei incoherențe extravagante, în fond conține portretele telegrafice a doi marinari: „1. A adus în inimă un pește din Marea Chinei. Uneori se vede străbătut și micșorat de ochii săi... 2. Avea limba de săpun. Își spălă vorbele și tăcu. Lume plană, mare umflată, o sută de stele și barca. A văzut balcoanele papei și sînii auriți ai cubanelor."

Poet admirabil, García Lorca nu poate constitui pentru poezia romînă, atît de bogată în imagini de univers miraculos, o surpriză. E un poet contemporan de nuanță iberică, și a devenit popular și prin opunerea sa regimului falangist, murind victimă a voinței de libertate.

A

B

C

D

E

F

G

W

X

Z

Sumar

Redactor responsabil: NONI BENGUŞ
Tehnoredactor: SORINA MALCAŞ

Dat la cules 19.11.1964. Bun de tipar 10.03.1965. Apărut 1965. Tiraj 20.180. Broşate 15.090. Legate 5090. Hîrtie tipar înalt B mat de 63 g/m². Format 540×840/16. Coli ed. 17,47 Coli tipar 23. A. nr. 15.706. C. Z. pentru bibliotecile mari 8R. C. Z. pentru bibliotecile mici 8R—95.

Tiparul executat sub comanda nr. 40.938 la Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii", Piaţa Scînteii nr. 1, Bucureşti — R.P.R.